REVISTA GRATUITA
DE CINE Y AUDIOVISUALES
MAYO-JUNIO 2002 / N°8

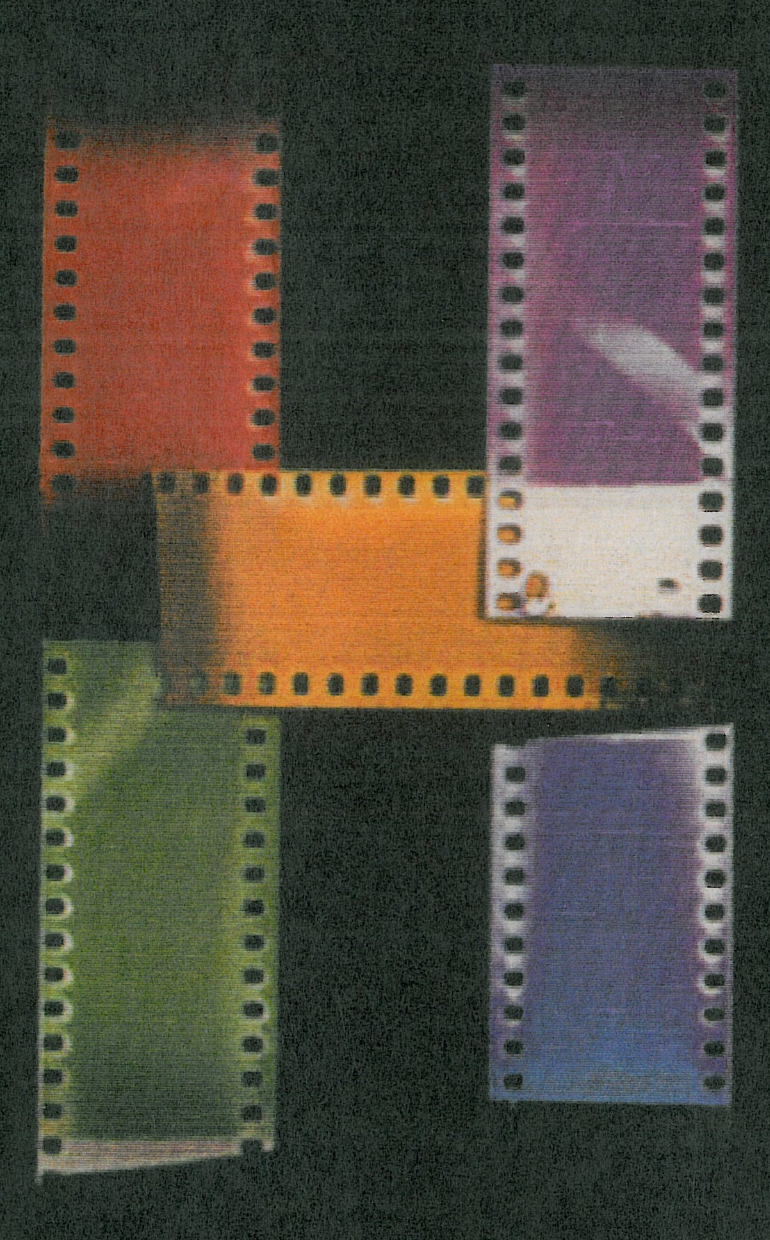
SCOPE

:wallovits & gual primera calada

EN COLABORACIÓN CON milmilks

Festival de Cine de Huesca
del 6 al 5 de junio 2002

30 Edición



Festival de Cine de Huesca
del 6 al 5 de junio 2002

30 Edición

F: Francesc Ribot



"SMOKING_ROOM"

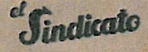
ANTONIO DECHENT, JUAN DIEGO, ULISES DUMONT, EDUARD FERNANDEZ, FRANCESC GARRIDO, MIGUEL ANGEL GONZALEZ, CHETE LERA, JUAN LORIENTE, PEP MOLINA, MANUEL MORON, FRANCESC ORELLA, VICKY PEÑA.

DIRECTORA DE CASTING **XATA ESTRADA** DIRECTOR DE SONIDO **JORDI BONET**
SONIDO DIRECTO **EVA VALIÑO** MONTADOR **DAVID GALLART** DIRECTOR ARTISTICO **QUIM ROY**
DIRECTOR DE FOTOGRAFIA Y OPERADOR **COBI MIGLIORA** DIRECTOR DE PRODUCCION **JOAN A. BARJAU**
PRODUCTORES EJECUTIVOS **QUIQUE CAMIN** Y **JOSE M. PIERA** PRODUCTOR DELEGADO **ANTONI CAMIN**
ESCRITA Y DIRIGIDA POR **J.D. WALLOVITS** Y **ROGER GUAL**

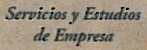
ESTRENO **14 DE JUNIO**



Festival de Málaga
CINE ESPAÑOL
PREMIO ESPECIAL DEL JURADO
PREMIO MEJOR INTERPRETACION MASCULINA
PREMIO AL MEJOR GUION









DeAPlaneta



ARREBATO

Márgenes

Da pereza volver a hablar de crisis en el cine español y en el europeo. Pero la hay, y de qué manera. Entre la fusión de las plataformas digitales españolas y los problemas de Canal + en Francia, el drama llega servido en bandeja. El tema de fondo: las nuevas estrategias empresariales surgidas de la globalización, la resaca a la sobreexcitación empresarial por el sector de las comunicaciones y las consiguientes consecuencias en la industria cinematográfica europea. El asunto es serio y hasta sesudo, pero fíjense que hasta en el 'Sport' y el 'AS' hablan de ello. El fútbol también se tambalea. Todo se tambalea.

Sintetizando: El Canal + francés está en crisis. Y con él, uno de los estandartes de la excepción cultural francesa, uno de los motores del cine europeo y un referente sin igual de cómo una televisión debe tomarse el cine en Europa. Pierre Lescure, presidente y fundador de Canal +, ha sido destituido por Jean-Marie Messier, el nuevo jefe del imperio Vivendi Universal, el segundo grupo mediático del mundo creado gracias a la fusión de Vivendi con Seagram y Canal +. Noticia gorda. Lean 'Libération' a diario y verán las magnitudes del asunto. En Francia todo el mundo se está movilizando, hasta los propios trabajadores de la cadena lograron interrumpir la emisión para denunciar lo ocurrido. El propio Messier tuvo que ir a la televisión pública para dar explicaciones. El debate intelectual en los medios es intenso. "Sin Canal + no habrá cine francés", concluyó Bertrand Tavernier en la conferencia de prensa del festival CineFrancia de Zaragoza. Roman Polanski recogió la reciente Palma de Oro de Cannes dando las gracias en primerísimo lugar a Pierre Lescure en una clara señal de apoyo y consideración.

Luis García Berlanga tiene una de las frases más célebres sobre Francia y su excepcionalidad en el terreno de la cultura y el cine: "Lo que deberíamos hacer es contratar a una secretaria que sepa francés y que se dedique en exclusiva a copiar toda la legislación francesa". Eso tendría su gracia en la década pasada, por ejemplo. Pero ahora los tiempos son distintos: los intereses económicos y el poder de las grandes empresas están reduciendo a la nada el poder político legislativo y el poder moral de la sociedad. Ni el Canal + francés, uno de los iconos de la cultura y el cine en Europa, se salva. Y eso es toda una señal.

Y por lo que se refiere a España, y a la espera de futuros acontecimientos, Telefónica y Prisa han sellado una alianza que, por lo pronto, está paralizando el flujo natural de la industria cinematográfica del país. Se rumorea que hasta tres distribuidoras de cine independientes pueden cerrar puertas de inmediato. El número de producciones paralizadas va en aumento. Y la esperanza de que el cine español iba en los últimos años al menos hacia algún lado se va, de momento, al garete.

Todo esto va más allá de la reterativa crisis del cine en España. El tema de fondo creo que es aún mayor: lo que verdaderamente está en jaque es la viabilidad financiera en pleno mercado global del cine como cultura, o del cine como arte fuera de los típicos cánones industriales norteamericanos. Ese raro equilibrio entre cultura e industria que Europa siempre ha intentado sostener. Todos estos acontecimientos nos están diciendo que no, que con los nuevos modelos esto se cae, que no hay lugar para la independencia. Y que, por lo tanto, hemos de inventarnos algo para que el cine como elemento cultural y artístico tenga algo de viabilidad en nuestra cada vez más siniestra sociedad de consumo.

En Málaga hemos podido ver buena parte del poco cine español que se estrenará este año. Alguien me preguntaba el otro día sobre Jordi Mollà y le decía que eso es un despropósito y un despilfarro, que así no vamos a ninguna parte. Y con la gran mayoría de las películas presentadas en el certamen creo que dije lo mismo. Y me preocupa mucho porque me gustaría decir lo contrario.

Todo esto me hace cuestionar nuestro nivel de exigencia editorial, y por tanto nuestro criterio como revista. Y lo digo porque no nos está quedando más remedio que ir hacia los márgenes, hacia las fronteras, para encontrar cosas interesantes de qué hablar. Porque es allí donde suceden las cosas, porque es allí donde nació el cine, porque es allí donde se ha desarrollado Internet, porque es allí donde surgen los genios. Si nos tambaleamos tanto, llegará un día en que caeremos, y caeremos irremediablemente en los márgenes, y todo se radicalizará. ¿Recuerdan al Almodóvar de finales de los setenta haciendo filmes con Súper 8 reventando tabúes al son de una sociedad que se despertaba del largo sueño? Quizás tocan tiempos como aquéllos. Quizás es lo que necesitamos. Quizás ahí puede estar la salvación. No tengamos miedo. ¡Crespià!

POR **MARC PRADES**

FESTIVAL



SONARCINEMA 2002
SECUENCIAS ELECTRÓNICAS

▶▶ La italiana *Tifosi* (Neri Parenti, 1999) y la argentina *Te rompo el rating* (Hugo Sofovich, 1981) son, por el momento, las dos únicas producciones que constan en la filmografía como actor de Diego Armando Maradona. La estrella promocional de Sónar 2002 no habrá tenido demasiado contacto con el cine, pero el festival internacional por excelencia de Barcelona vuelve a acoger entre sus propuestas una serie de proyecciones que ponen de manifiesto las posibilidades de sinergia entre la música electrónica y la creación visual. Una relación que, centrada en el lenguaje del cine, es analizada por el crítico Sergi Sánchez en el documental *El sonido de la velocidad*. Además, el programa permitirá revisar trabajos ampliamente difundidos sin renunciar a dar a conocer obras mucho más inaccesibles. Entre los primeros, se encuentra el monográfico dedicado a Michel Gondry, director de impresionantes *spots* para Smirnoff o Levi's y videoclips no menos sorprendentes para Björk, The Chemical Brothers o The Rolling Stones. Entre los segundos, destacan *Decasia* (Bill Morrison, 2002) y *Film Ist. 7-9* (Gustav Deutsch, 2002), dos experimentos formales a partir de imágenes de archivo, así como los cortos *underground* del fotógrafo neoyorquino Richard Kern: Sonic Youth, controvertidos participantes en el Sónar 2001, son los protagonistas de su *Death Valley 69* (1986).

Ubicado en el Auditori del CCCB del 13 al 15 de junio, Sonarcinema forma parte de las actividades diurnas del festival. **T:** Luis Salgado

FESTIVAL



17º FESTIVAL DE CINE CINEMA JOVE
MENORES SIN REPAROS

▶▶ No sobrepasar los 35 años de edad es la única condición que establecen las bases del Festival Internacional de Cine Cinema Jove para poder participar en su sección oficial. El certamen, que celebra su 17ª edición en Valencia del 15 al 22 de junio, ha seleccionado diez largometrajes de jóvenes de países tan diversos como Rusia, Turquía, Eslovenia, Corea y Rumanía para competir por la Luna de Valencia de Oro. Entre ellos, una muestra más de la vitalidad del nuevo cine argentino, *Sábado* de Juan Villegas, protagonizada por Gastón Pauls –el compañero de Ricardo Darín en *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky– interpretándose a sí mismo; *Santa Maradona*, una cinta italiana de Marco Ponti que ha causado sensación en su país; *Sisters*, debut de Sergei Bodrov jr., hijo del realizador del mismo nombre de *El prisionero de las montañas* (1996); *Take care of my cat*, debut en el largometraje de la cineasta coreana Jeong Jae-Eun; y *Fotograf* del polémico realizador turco Kazim Öz...

De los quinientos setenta y nueve cortos presentados se han seleccionado setenta para competir en la sección oficial. El certamen también dedica un ciclo al recientemente fallecido George Sydney, concede el premio "Un futuro de cine" a Silvia Abascal, recupera la insólita obra del animador ruso Alexander Petrov, programa un ciclo de películas en torno al conflicto de los Balcanes y permite conocer la obra del joven Scorsese a través de la proyección de sus cortos y sus primeros largometrajes. **T:** Alexandra Blanc

FESTIVAL

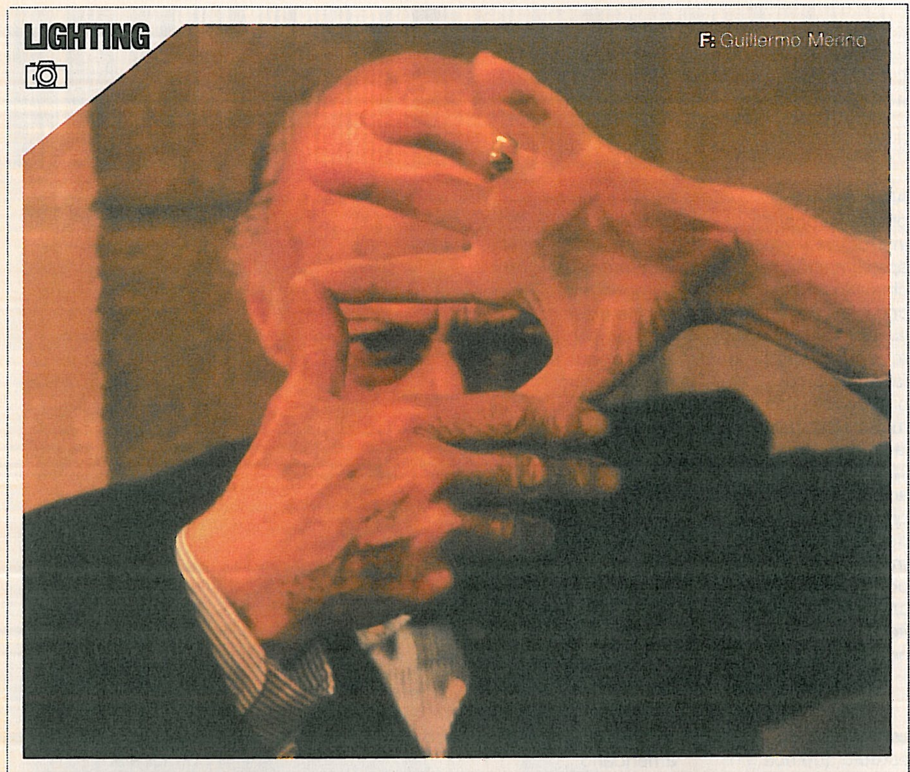


30º FESTIVAL DE CINE DE HUESCA
LARGA VIDA DE UN FESTIVAL DE CORTOS

▶▶ El Festival de Cine de Huesca cumple treinta años. La nueva edición de este prestigioso festival especializado en cortometrajes se celebra del 6 al 16 de junio. El Certamen Iberoamericano y el Certamen Internacional de Cortometrajes coparán la mayor parte de la programación. Para celebrar su aniversario, el festival inaugura el Premio Ciudad de Huesca-Cortometraje, que homenajea a las grandes personalidades del mundo del corto. El director de animación checo, Pavel Koutsk, un asiduo del festival, tendrá el honor de recoger por primera vez este galardón.

También el largometraje tiene cabida en el festival con secciones como la Muestra de Cine Europeo; Maestros del Doc, que reúne diferentes documentales españoles; Cine y Gastronomía; y Sexo, Drogas y Rock & Roll. En esta edición el Premio Luis Buñuel recaerá en el director finlandés Aki Kaurismäki, cuya última obra, *El hombre sin pasado*, acaba de ganar el gran premio del jurado en Cannes. La protagonista del filme, Kati Outinen (en la foto), también premiada en el festival francés, ha confirmado su presencia en Huesca en el homenaje al más popular de los cineastas finlandeses. Otros homenajeados serán la actriz Marlene Dietrich y el guionista y teórico italiano Cesare Zavattini. El festival se redondeará con la proyección de *La hora de los niños* (1969) de Arturo Ripstein, recuperada después de estar desaparecida durante treinta años.
T: Violeta Kovacsics

LIGHTING


F: Guillermo Merino

JACK CARDIFF
QUE NOS DERROTE LA BELLEZA

▶▶ Cuando Jack Cardiff empezó a trabajar en el cine, las películas aún no eran habladas y en Londres se podían encontrar curiosas atracciones que anunciaban "Talking pictures". Eran filmes mudos acompañados por diálogos que sonaban desde un gramófono. Cardiff, además de uno de los mayores directores de fotografía de la historia, y además de un digno realizador, es testigo de casi cien años de cine. "Mientras yo empezaba a trabajar como ayudante de cámara, en el plató de al lado Hitchcock rodaba el primer filme sonoro británico". Sus orígenes familiares le vinculaban a las tablas, pero su vocación verdadera se despertaría al contemplar el uso de la luz de los maestros de la escuela flamenca. "Mis padres trabajaban en el teatro y no teníamos una casa propiamente dicha porque cada semana trabajábamos en una ciudad distinta. Cuando tenía 8 ó 9 años, la profesora nos llevó a un museo de arte. Era la primera vez que veía cuadros, y quedé tan fascinado que me enamoré perdidamente de la pintura. Con el tiempo empecé a reconocer a Rembrandt y Vermeer". La pintura ha sido una de sus fuentes de referencia. Pero él aprendió el oficio en un estudio, desde abajo, esperando que le llegara la oportunidad de subir el próximo escalón. "Para convertirte en director de fotografía, funcionaba a la vieja manera. Le decías al productor que por favor te dejara convertirte en operador y él respondía: 'Bueno, veamos de qué eres capaz'. Yo solía trabajar en lo que se llama segunda unidad; es decir, fotografiando los planos menos importantes... Una vez tenía que fotografiar una pared con cabezas de animales colgadas, lo que es bastante difícil porque los cuernos de los animales provocan unas sombras complicadas, pero pude dedicarle tiempo y lo debí de hacer bien porque oí una voz detrás de mí que decía: 'Muy interesante'. Me giré y vi al gran Michael Powell. '¿Querrás fotografiar mi próximo filme?'. 'Oh, claro'. 'Empezamos en dos meses'". Cardiff vivió su época dorada como director de fotografía cuando el color era un reclamo para atraer a las salas a los espectadores que empezaban a tener otras tentaciones audiovisuales. Cardiff es uno de esos maestros que entendió la fotografía, más allá de su valor estético, como un elemento dramático. Por ello fue un aliado del suntuoso tándem Powell-Pressburger: "*Narciso negro* es la historia de unas monjas que van al Himalaya a formar una comunidad y acaban derrotadas por la belleza del lugar". Cardiff prefiere explicar curiosas anécdotas ("durante el rodaje de *La reina de África*, Huston se dedicaba a pescar tranquilamente de espaldas al *set*, lo que provocaba la furia de Katharine Hepburn") más que entrar en debates sobre un arte, el cine actual, con el que ya le cuesta identificarse. **T:** Eulàlia Iglesias

INBOX



Fernando Colomo vuelve a ponerse tras la cámara para rodar *Al sur de Granada*, la historia de amor entre el hispanista Gerald Brenan y una joven de La Alpujarra.

Benito Rabal firma el guión y la realización de *El furgón*, una comedia producida por Julio Fernández que cuenta en el reparto con Sancho Gracia, Pablo Carbonell, Carlos Fuentes y Elsa Pataky.

Jesús Bonilla ha iniciado el rodaje de su primer filme como realizador, *El oro de Moscú*, con un reparto encabezado por él mismo, Santiago Segura y Concha Velasco.

El II Festival Internacional Documental de Barcelona, Docúpolis, ha abierto la convocatoria para el concurso de este año, que tendrá lugar entre el 16 y el 21 de octubre. Bases e inscripción: www.docupolis.org.

Morena Films y BoxTV abren una convocatoria para recibir ideas para filmes de ciencia-ficción en forma de sinopsis de dos páginas. Para más información: morenafilms@morenafilms.com.

Documanía convoca por tercer año consecutivo el Premio Doc'Amateur, que otorga 6000 euros al mejor documental inédito. Bases del concurso en www.documania.com.

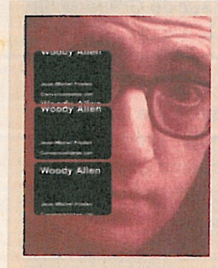
El 31 de julio finaliza el plazo de recepción de obras para el IX Festival de Cinema Independent, L'Alternativa, que se celebrará entre el 15 y el 23 de noviembre. Más información: http://alternativa.cccb.org.

Del 24 al 29 de junio tiene lugar la 2ª edición del Festival Iberoamericano de Villaverde, que cuenta con Argentina como país invitado.

9zeros, Centro de Estudios de Técnicas de Animación de Catalunya, ofrece masters, cursos de sábados y verano especializados en dibujos animados, 3D Softimage XSI, plastilina, Flash, Avid y Combustión2. 9zeros está homologado por Avid Softimage XSI. Para más información: www.9zeros.com.



BAZAR LIBROS & MUSICA



WOODY ALLEN

AUTOR: Jean-Michel Frodon
EDITA: Paidós

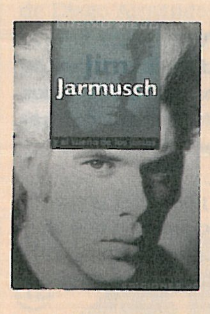
Su música, su Nueva York, sus películas –como cineasta y como espectador–, sus argumentos más recurrentes... A través de estos temas se articulan las conversaciones (o más bien entrevistas exhaustivas) que mantuvo Jean-Michel Frodon con Woody Allen y que comprenden desde *Coge el dinero y corre* (1969) hasta *La maldición del escorpión de Jade* (2001). Las cercanas palabras de Woody Allen abren las puertas a una instructiva y amena aproximación a su cine. Nos muestran cómo las películas de su infancia, sus músicos de jazz favoritos o su particular visión del mundo han marcado la obra de este irreverente guionista, actor y director. Las precisas entrevistas de Frodon acaban trazando un recorrido por el proceso creativo de Allen. La figura del director neoyorquino toma forma a través de anécdotas y opiniones. Se revela admirador del cine europeo e influido por el cine clásico norteamericano, un director que siente entre adicción y pasión por su trabajo, un guionista capaz de reconocer su facilidad para crear comedias. Las entrevistas tienen una línea clara y concisa. Es un libro perfecto para conocer las claves del original universo Allen. **T:** Violeta Kovacsics



BLADE II. THE SOUNDTRACK

INTÉRPRETES: Varios
DISCOGRÁFICA: Immortal Records / Virgin

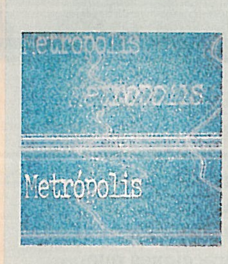
Las bandas sonoras propician a veces colisiones sonoras muy jugosas. Y así sucede en el disco que ilustra musicalmente las andanzas *nonsense* del renegado Wesley Snipes. Entre los catorce choques, Roni Size & Cypress Hill, Gorillaz & Redman, Massive Attack & Mos Def, BT & The Roots... Pulsión hip hop a mayor gloria del entretenimiento. Recomendable. **T:** Xavier Cervantes



JIM JARMUSCH Y EL SUEÑO DE LOS JUSTOS

AUTOR: Breixo Viejo
EDITA: Ediciones JC

Jim Jarmusch ya tiene quien le escriba en nuestro país. Resultaba extraño que uno de los realizadores más importantes de las dos últimas décadas no hubiera suscitado ninguna repercusión bibliográfica en España. Escribimos poco y leemos menos, pero realizadores mucho menores y con una filmografía más reducida sí disponen de libros dedicados. Pues bien, Viejo se encarga de llenar este vacío con un estudio que nos introduce al universo del realizador de *Coffee and cigarettes* (1986) a través de una contextualización política, económica y social de su obra, poniendo los puntos sobre las íes del cine independiente, etiqueta que Jim Jarmusch es de los pocos (¿el único?) que puede ostentar sin tacha, y situándonos al realizador en el escenario de lo que Viejo denomina "insomnio americano". Seguidamente, analiza su filmografía filme por filme y concluye con un estudio general sobre el estilo. Analizado en profundidad, ampliamente documentado y concienzudamente enmarcado en el panorama actual de la industria del cine, *Jim Jarmusch y el sueño de los justos* es un libro necesario sobre un cineasta necesario. **T:** Eulàlia Iglesias



METRÓPOLIS. LABORATORIO 84.02

INTÉRPRETES: Varios
DISCOGRÁFICA: Subterfuge

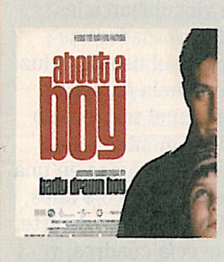
Este doble CD obedece al propósito de rendir homenaje a 'Metrópolis', el programa de televisión que lleva dieciocho años ocupando un lugar, no siempre el mismo, en la parrilla de La 2. La seleción (de Mus a Fangoria, de Portishead a Jeff Mills) pretende reflejar la peculiar disidencia del llamado oasis cultural de la TV pública. Pues eso. **T:** XC



MONTAJE & POSTPRODUCCIÓN

AUTOR: Declan McGrath
EDITA: Océano

Océano edita una de las colecciones más estupendas sobre cine en España. Con el mejor espíritu didáctico, su objetivo es dar a conocer los "otros" oficios del cine: la dirección artística, la fotografía, la música... en libros impecablemente editados, con excelente diseño tanto estético como de contenidos. El dedicado al montaje & postproducción se basa en catorce entrevistas a los más destacados montadores: Walter Murch (*Apocalypse Now*), Cécile Decugis (*Los 400 golpes*), Jaques Witta (habitual de Kieslowski), Pietro Scalia (*JFK*), William Chang (el montador de Wong Kar-Wai) o Yoshinori Ota (el montador de Takeshi Kitano). Su lectura resulta reveladora: Chang se erige como pieza fundamental en la elaboración del inconfundible sello del creador de *In the mood for love*. Su participación también en el diseño de producción desmitifica la vieja concepción del director como autor absoluto. Con el montador de Kitano y con las confesiones de Witta sobre Kieslowski ocurre lo mismo. Aunque quizás la más llamativa de las entrevistas sea la de Decugis, creadora junto a Godard de *Al final de la escapada*, película clave en el cambio de concepción del montaje con la incorporación de los hoy míticos *jump-cuts*. **T:** Marc Prades



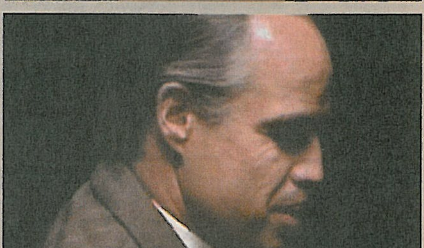
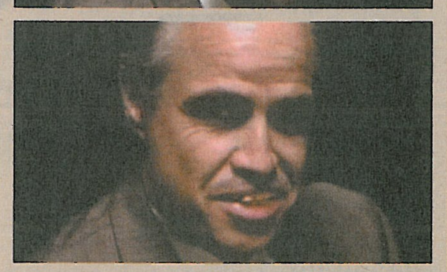
ABOUT A BOY

INTÉRPRETE: Badly Drawn Boy
DISCOGRÁFICA: XL / Everlasting

Uno de los músicos favoritos del escritor inglés Nick Hornby se encarga de la banda sonora de *About a boy*, adaptación cinematográfica de la novela del mismo título de Hornby. Y éste dice que no ha tenido nada que ver, aunque pensaba que Badly Drawn Boy era el más indicado para hacerlo. ¿El azar? Trabajillo musical condicionado por el *from the motion picture*... **T:** XC

DVD&VHS



EL PADRINO (LA COLECCIÓN DVD)

DIRECTOR: Francis Ford Coppola
DISTRIBUYE: Paramount Home Entertainment

Francis Ford Coppola: "Y el presidente dijo: '¡Como presidente de Paramount, te aseguro que Marlon Brando nunca aparecerá en esta película!'. Casi me desmayo. Dije: '¡Al menos dame una oportunidad!'. 'Vale, si lo hace gratis, hazle una prueba de cámara y da una fianza para garantizar que no habrá retrasos!'. Y le dije: '¡De acuerdo!'. Y llamé a Brando, a quien no conocía, y le dije: '¿Hacemos una prueba de maquillaje para poder hacer la prueba de cámara?'. Y compré un queso y un puro y tal. Estábamos filmando y vio el queso, se puso betún en el pelo y dijo: '¡Es un bulldog. Le voy a dar profundidad!'. Se pone a hacerlo, yo lo filmo, y empieza. Se puso un *kleenex* en la boca, el pelo negro... ¡Es increíble! En un segundo construyó el personaje".

POR **DAVID GALLART**



LAS ZAPATILLAS ROJAS

DIRECTORES: Michael Powell y Emeric Pressburger
DISTRIBUYE: Filmax

Jack Cardiff (ver Lightning en este número) es el responsable de la fotografía de este clásico de Powell y Pressburger sobre una bailarina que se debate entre dos pasiones: un hombre y su trabajo. De revisión imprescindible para quienes creen que Baz Luhrmann es el único aficionado a las fantasías musicales rodadas en opulentos colores.

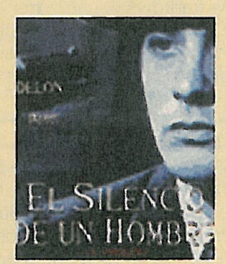
T: Eulàlia Iglesias

"GHOST WORLD"

DIRECTOR: Terry Zwigoff
DISTRIBUYE: Manga Films

Quienes se perdieron su estreno en cine ya pueden recuperar en vídeo la película destinada a convertirse en obra de culto del año 2002, y una de las adaptaciones más brillantes de otra obra (en este caso, un cómic igualmente digno de devoción de Daniel Clowes) que se han podido ver en la gran pantalla. El mundo fantasmal de Zwigoff es personal en sus fidelidades y fiel en sus traiciones al creado por Clowes.

T: Alexandra Blanc



EL SILENCIO DE UN HOMBRE

DIRECTOR: Jean-Pierre Melville
DISTRIBUYE: Manga Films

El Ghost Dog de Jim Jarmusch era el digno sucesor de este otro samurái igual de silencioso, igual de eficaz en su trabajo e igualmente puesto en una encrucijada. Alain Delon demostró que lo que mejor le funcionan son los personajes hieráticos en esta obra maestra del cine negro francés de Jean-Pierre Melville, un director que ya era bressoniano antes de Robert Bresson.

T: El



ATLAS
Venezuela

POR **FERMÍN CIMADEVILLA**

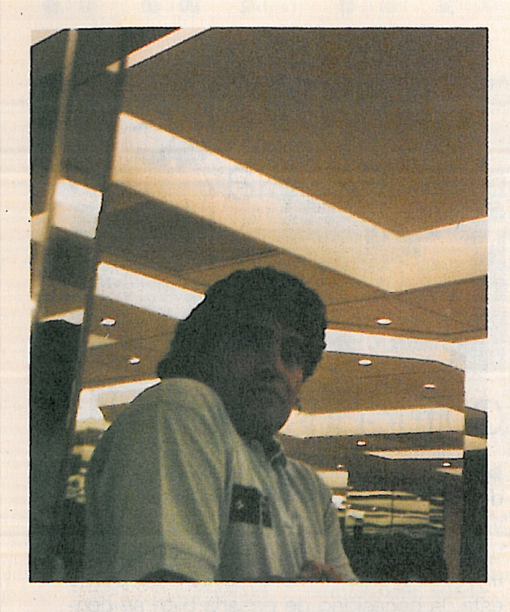
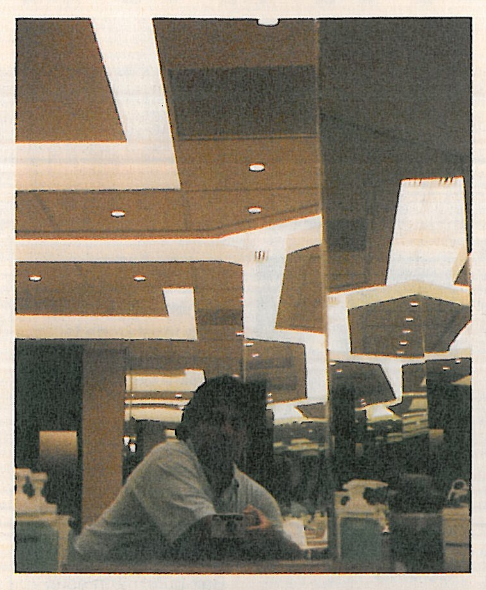
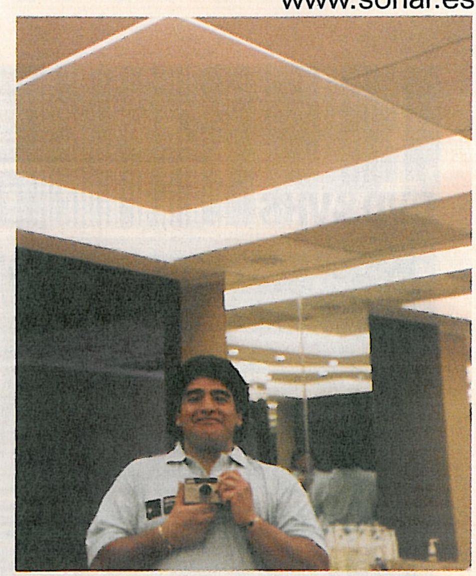
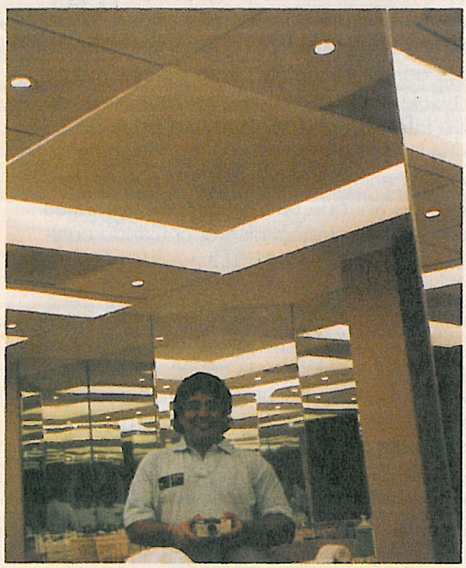
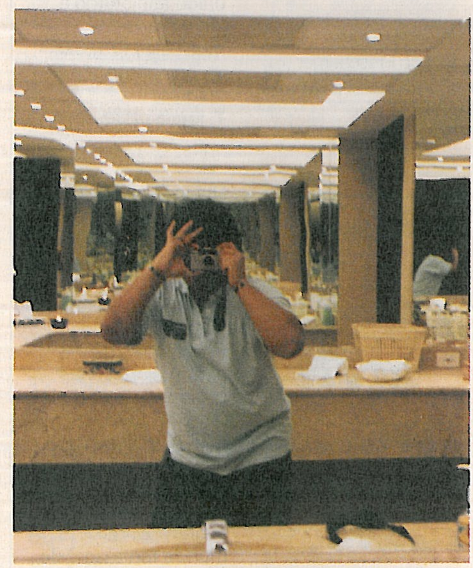
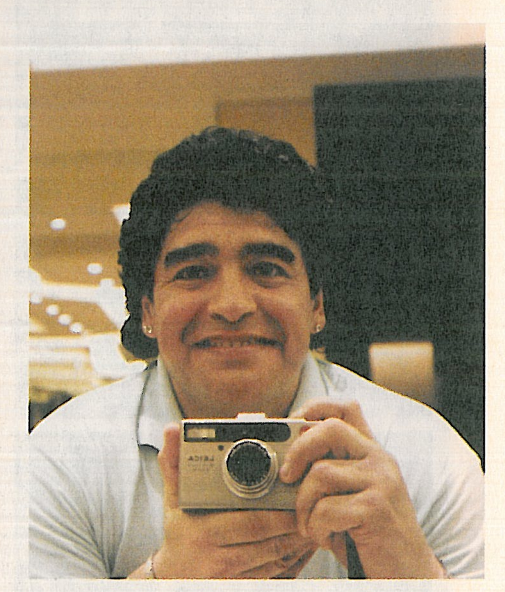
Cultura instantánea

▶▶ Un presidente el viernes. Otro el sábado. Uno más el domingo. Y el lunes otra vez el mismo del viernes. Así es Venezuela, un país que tiene tres presidentes oficiales en cuatro días. Ante una realidad como ésta, la necesidad de pasarla bien se centra en el concepto de lo inmediato, de lo instantáneo; digamos que la filosofía de vida de los venezolanos se parece más a un Cola Cao que a cualquier otra cosa. Se vive intensamente el presente pues no se sabe qué pasará mañana. Los medios de comunicación lo han entendido a la perfección, de ahí que sus productos culturales sean 100% entretenimiento, anulando cualquier pretensión intelectual o educativa.

Para entendernos, mejor hablemos de las telenovelas, la expresión unificadora de la ¿existente? identidad visual latinoamericana. Pero los culebrones venezolanos y por extensión todas las producciones nacionales en cualquiera de sus géneros, especialmente el de la comedia, están despojados por completo de cualquier valor de producción, consecuencia directa de esa manera de ver la vida tan ¡de poner agua y listo!

Paradójicamente, la cultura audiovisual de Venezuela, probablemente una de las más feas del mundo, posee una personalidad estética tan particular que logra darle la vuelta a su fealdad intrínseca para resurgir de las cenizas con renovadas energías. Esta mágica manera de hacer las cosas de hoy para mañana ha generado esperpénticos resultados que guardan un espacio muy especial en mi memoria RAM. Invito al lector a visitar www.venevision.com y www.rctv.net, que mucho más que *sites* son pequeñas galerías del horror.

Esta sublimación de la fealdad, esta reivindicación de lo estéticamente desagradable, cuenta con exponentes sin duda mejor vendidos. Tristemente, hoy por hoy todo parece reducirse a simples problemas de mercadeo. Bollywood y Ed Wood, por sólo nombrar dos exponentes de este "*marketing* de la fealdad", representan el valor de lo auténtico por encima de lo académicamente hermoso. Y Venezuela tiene en esa maravillosa capacidad de afear todo lo que toca (¡hasta sus multipremiadas reinas de la belleza son feas!) su valor más auténtico, profundamente auténtico.

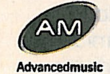







Sónar 13.14.15 Junio

9º Festival Internacional de Música Avanzada y Arte Multimedia de Barcelona

Sónar de Día tuxedomoon, janek schaefer, yasunao tone, christian marclay, gcttcatt, babel agatha, dj shakira, vicknoise, golan levin, b4ng, once11 fks retroyou, oren ambarchi, pan sonic + peaches, balago, domestic, tito + zbigniew karkowski, gabb, fran campos, 08001, rmsounce, remi, 5o5o vs. ooze.bâp, max tundra, coloma, the congosound, axel dörner + agustí fernández, funkvice, monkey, lady k @ packa, dj muerto, robert lamart, golan levin, sixis, area3. **Showcases by:** *ninja tune:* bonobo, dk (solid steel), the cinematic orchestra, *orthlorng musork:* agf, full swing, timeblind, gold chains, *twisted nerve:* andy votel + sirconical, mum & dad, majic, *escuadrón sudaca:* bmh, junz, wyz, lópez, *fragil discos:* audioperú, fantasías animadas, *morr music:* isan, thomas morr, manual, lali puna, *tigerbeat6:* wobbly, dj/rupture, cex, kid606, *karaoke kalk:* thorsten lütz, donna regina, wechsel garlarid, *the leaf label:* murcof, tony morley, manitoba, *plug research:* chessie, safety scissors, dntel, *wmf:* highfish, nikakoi, kotai, *staalplaat:* massimo, goem, 386 dx, staalplaat soundsystem, *french music office:* g:el, m83, doctor l, maud, *helsinki:* aavikko, didier & anonymous, o:pl bastards. **SonarLab sets:** kitchen motors, traum, nylon, hitop, ooze.bâp, wave music & clicktracks, third ear, domizil, starwhores, blue room, city rockers, city centre offices, disorient & mr. bongo, mental groove, kohvirecords, progressive form. **Sónar de Noche** pet shop boys, crossover, arthur baker, arto lindsay, radio boy, dj krush, slam dj set, vitalic, brooks, soul of man, paco osuna, zero, yo la tengo, roger sanchez, john digweed, lamb, alison goldfrapp, luomo, funk d'void, tiga, soul designer, soul center, john tejada, sideral, nacho marco, zero, fred guzzo, jeff mills, carl cox, richie hawtin, s.i. futures, layo & bushwacka!, mr. scruff, anti-pop consortium, oscar mulero, mr. len, sólo los solo, d'wachman, wagon cookin', dj del costa, j.l. magoya, big mic. **Showcases by:** *b-pitch control:* ellen allien, modeselektor, feadz, *epm/keep diggin':* kirk degiorgio, ian o'brien, mark shade, *straight ahead:* domenico ferrari, sequel, earthbound

Una iniciativa de



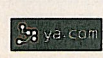
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

Ajuntament de Barcelona Institut de cultura

En colaboración con



Patrocinado por



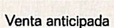












Levi's



2CD SONAR 2002

Con el soporte de







Socios tecnológicos





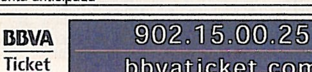
Medios de comunicación

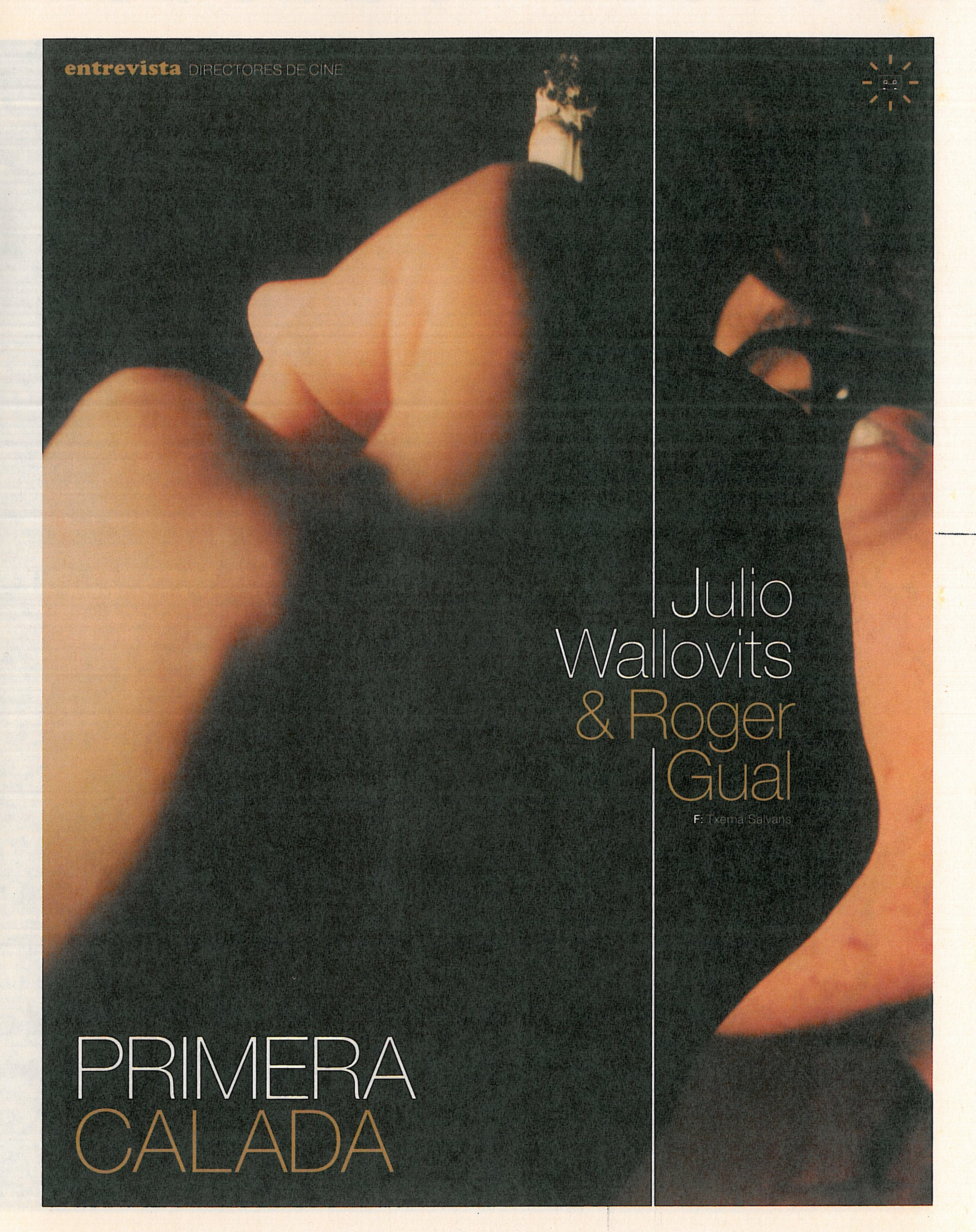






Venta anticipada




entrevista DIRECTORES DE CINE
Julio Wallovits & Roger Gual
F: Txema Salvans
PRIMERA CALADA

Miro hacia atrás y me sorprendo al recordar cómo el teórico *boom* del cine español de los noventa fue uno de los síntomas que nos hizo emprender este proyecto. Después de siete números de Scope, *Smoking room* es la primera película española a la que dedicamos una portada. No tuvimos la oportunidad de hacerlo con José Luis Guerín porque coincidió con nuestro parón. Maldita la gracia. Con Julio Medem pasó tres cuartos de lo mismo, aunque nos hubiera puesto en una grave disyuntiva: *Lucía y el sexo* (2001) fue toda una decepción.

"¿Pero de verdad te parece tan buena la peli, Marc?". Eso me preguntó Julio Wallovits cuando le comenté que habíamos decidido meterla en portada. Y es que *Smoking room* no es una obra maestra. Tampoco es una película de buenas intenciones (esa definición a que recurre la crítica de este país cuando tiene que salvar por obligación cualquier intento de cine español "intenso"). Pero sí es una película terriblemente inteligente y nueva. Una película a trompicones, una película por cojones. Una película que aporta demasiadas cosas nuevas como para no decir nada. Julio Wallovits y Roger Gual nos recuerdan que existe otra vía. Que la hay. Que ahí está. Y que ellos al menos se han atrevido a apuntarla logrando reunir no esas "buenas intenciones" del buen debutante, sino kilos de talento de una tajada.

La bajada

Estamos todos en un restaurante del centro de Barcelona. Y digo todos porque realmente hay mucha gente: Julio, Roger, Txema Salvans (el fotógrafo que no para de disparar con un *flash* cegador y amigo de todos), Nacho, Jordi, Violeta, Manel y yo. Hay confianza. Aunque será la primera vez que hablemos con una grabadora por en medio... Buscamos su naturalidad, la misma que desprende la película, la misma que desprende nuestra reciente amistad. De eso se trata.

Ya hace una semana de la entrega de premios del Festival de Cine Español de Málaga, y los veo bien. Quizás un poco aturdidos. Su paso por el festival ha sido todo un éxito. Un éxito inesperado.

[Julio]: "El festival fue muy generoso. El jurado fue radical. Apostó por una cosa que no conviene nada, la verdad. Convenía apostar por la industria, no por nosotros. En la conferencia de prensa, Emilio Martínez Lázaro decía orgulloso que él venía a ganar el festival, que no venía a ser tercero. Nosotros dijimos claramente que veníamos a ser terceros".
[Roger]: "No, no, ni terceros, veníamos a salir en la foto".

Una buena bofetada para muchos, diría yo. La más importante película proyectada en el festival, decían los críticos. Importante, eso es. Lo que supone *Smoking room* para el cine español es verdaderamente importante. O debería serlo. En Málaga fue la primera vez que veían el filme con público, y la experiencia fue reveladora.

[J]: "Flipamos. El pase del público fue fantástico. La gente se reía, tío. Eran abuelas, matrimonios, chavales de Málaga, no sé. Gente normal. Con ellos descubrimos la película de nuevo".
[R]: "Es una experiencia tremenda. Los actores que estaban con nosotros se emocionaron mucho".

Después del pase, Francesc Garrido hablaba por el móvil con su amigo Eduard Fernández, quien no pudo asistir a la gran gala: "¡Tío, tenemos que hablar, tenemos que hablar, en serio! ¡Está viva, tío, la película está viva, vuela, te engancha, está

> **"En España hay un error de temáticas brutal. Un tipo con una pistola no te lo crees. Cuando sale un pobre me cago de risa. ¡Vete a un cámping, loco. Eso sí que existe!"**

ahí!". Poco después, Antonio Dechent me comentaba cómo tenía que explicar a los periodistas que la película no estaba improvisada, que el guión era así, con esas frases, con esas pausas, con esos diálogos tan absurdamente cotidianos, tan mediocres, que te la hacen tan cercana, tan vital, tan verdadera. "No puedes decir que no a un proyecto como éste. No existen guiones de este calibre en España. Es un caramelo". El premio especial de interpretación a todo el reparto (un caso único), el premio al mejor guión y el premio especial del jurado lo corroboraron.

[J]: "Yo la verdad es que la vi muy tonta en el cine, loco. La vi hiperclásica, súper naif, vieja".
[R]: "Sí, mucho menos trascendente de lo que creíamos".
[J]: "Al fin y al cabo es una peliculita; tampoco tiene más a este nivel".

Julio Wallovits

Me sorprende la modestia de Julio. Hace un tiempo que lo conozco. Es un tipo excepcional, créanme. Tiene mucho genio, del buen genio. Y como buen argentino con talento, es capaz de convencerte de lo que se proponga. Tiene un ego como una catedral, eso sí. Pero su discurso es tan honesto, con tan buen criterio, tan evidente, que no te queda más remedio que decirle que sí, que de acuerdo, que venga, que ya pago yo la comida, que esto se tiene que hacer, que vamos a hacerlo, que por mis cojones que vamos a hacerlo. Y no me refiero a que me camelara la portada, sino a las expresiones que en su día oyó de Juan Diego, Ulises Dumont, Eduard Fernández, Francesc Orella, Pep Molina, Francesc Garrido, Vicky Peña, Chete Lera, Mario Gas y Antonio Dechent cuando se emocionaron al leer un guión lleno de talento titulado *Smoking room*.

Julio no es un cineasta. Su discurso no es el tópico de un debutante. A él le preocupa el arte y la vida, la verdad y los demonios, divertirse y comunicar, la gente que va a comprar a El Corte Inglés y Borges, Bacon y Herzog. Julio, y es justo decirlo, con treinta y pocos años está considerado uno de los mejores dentro del sector publicitario. Desde que vino de Argentina, ha pasado por las mejores agencias de publicidad de aquí (Delvico Bates) y de fuera (la prestigiosa Wieden Kennedy). Él fue uno de los fundadores, junto con Josep Maria Piera, de El Sindicato, la productora principal de la película junto con Ovideo y DeAPlaneta.

Roger Gual

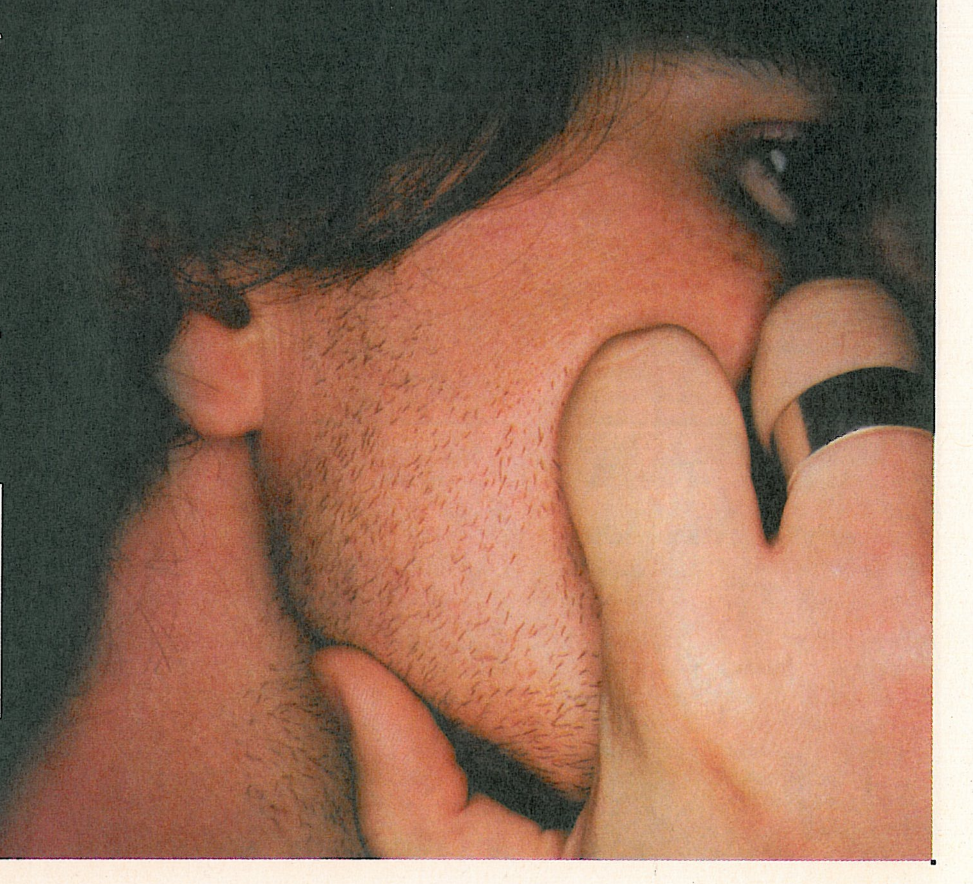
Roger es su mano derecha, o su brazo izquierdo (nombre literal de su nuevo proyecto: Mi Brazo Izquierdo, una productora pensada para idear formatos nuevos para televisión e Internet). Se conocieron en El Sindicato. Él entró más tarde en *Smoking room*. Se sumó aportando sus conocimientos de guión y dirección adquiridos en La Habana y Nueva York, en sendos cursos especializados. Roger viene de una importante familia teatral. Su bisabuelo, Adrià Gual, fue pieza clave del teatro y pionero del cine en Cataluña. Es más reservado que Julio, un apoyo fundamental y un complemento ideal a la torrencial personalidad del argentino.

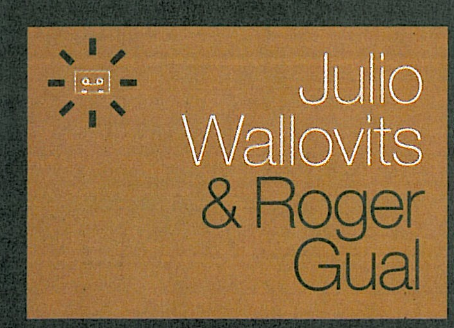
Resulta sorprendente toparte con unos tipos así que acaban de empezar en este circo de las vanidades que es el cine español. No pertenecen a él, ni quieren pertenecer a él. Y eso es lo bueno que tienen. Lo aborrecen, incluso lo desconocen. No siguen los pasos del debutante que quiere hacer carrera y actúa con todos los condicionantes pertinentes para lograrlo. "A mí me viene un tipo y me dice que me da 300 millones para hacer una peli, y yo no puedo. Yo le diría: 'Dame 30 y vete corriendo, y déjame hacer lo que me salga del culo'", exclama Julio. *Smoking room* ha costado 45 millones –lejos de los 180 de *Solas* (Benito Zambrano, 1999), por ejemplo–, se rodó en DVCam y se financió a través de una cooperativa participada por casi todo el equipo técnico y artístico.

El cine español

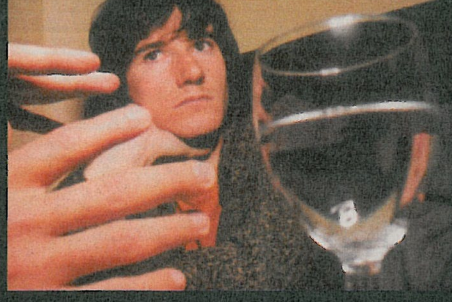
[J]: "Yo no veo cine español, tío".
[R]: "En Málaga hemos conocido a gente que no sabíamos ni cómo se

"La gente no escribe como tiene que escribir, lo hace como le gustaría escribir. Si tú escribes como una vieja, pues escribe como una vieja porque va a ser verdad"









llamaba".
[J]: "Lo cual es un error. Seguro que nos hemos perdido muchas cosas".
[R]: "Yo veo una película española y no me creo nada. Están llenas de convenciones mal hechas que no te crees".
[J]: "Aquí hay un error de temáticas brutal. En España no puedes tener un tío con un pistola. No te lo crees. Cuando sale un pobre me cago de risa. Vete a un camping, loco. Eso sí que existe. No me muestres a los pobres si no sabes ni lo que son. Tenemos una clase media que lo gobierna todo, con una violencia soterrada acojonante. Lo que interesa es la gente que va a comprar a El Corte Inglés, es una gente que está muy loca de la cabeza. No eso del tío que mata a diez personas en la calle. ¿Cuándo? ¿Dónde, tío? Esto aquí no pasa".
[R]: "Se están reproduciendo modelos equivocados de fuera que no te los puedes creer. Y cuando se intenta llevar hacia el documental, aún es peor".
[J]: "Por ejemplo, de Fernando León me gusta muchísimo *Familia* (1997)".
[R]: "Porque es una idea brillante".
[J]: "Una idea que forma parte de nuestra locura cotidiana. Pero luego con *Barrio* (199?), no. Hay verdad, pero hay momentos muy lejanos. O *El Bola* (Achero Mañas, 2000): eso es patético, parece un *spot* del Ministerio de Asuntos Sociales. No sé. Es como un homenaje a algo, es como: 'Vamos a homenajear a la gente pobre'. Tom Wolfe decía que en los años cincuenta en Estados Unidos salías a la calle y eso era una tienda de caramelos para escribir acojonante".

La escritura

La manera de escribir de Julio y Roger es una de las novedades fundamentales que aporta *Smoking room* como debut. Hacía mucho tiempo que no se nos presentaba alguien con un estilo tan característico, tan diferente, tan personal. Ésa es su verdadera aportación y su verdadero punto de partida.

"Hay que cambiar el sitio de discusión. La gente de cine de aquí sólo habla del fomento de la industria, no habla de las películas, de la vida, del arte, del cine... ¿Pero qué carajo pasa?"

[J]: "Yo no sé leer guiones, por ejemplo".
[R]: "Cansa".
[J]: "Yo escribí el guión de una forma para que se pudiera leer. Cuando discutíamos con Roger el guión, había momentos en que decíamos: '¿Y si esto que dice éste lo dice aquél?'. Y lo hacíamos. Y creo que es uno de los secretos de la película. La oficina, los doce tíos que hay en ella son la misma persona, ésa era la intención. Son las caras de una sola persona. La mía, la de Roger. *Smoking room* es como un ensayo sobre mí, sobre nosotros dos, sobre cómo somos y sobre nuestras vivencias. Yo soy todos esos tíos, loco. Y creo que hay verdad porque sale de dentro. El problema que hay aquí es que la gente no escribe como tiene que escribir, sino como le gustaría escribir. ¡Tío, escribe como tengas que escribir! Si tú escribes como una vieja, aunque tengas 25 años, pues escribe como una vieja porque va a ser verdad. El problema es que la gente se plantea cómo querría hacer una película, cómo le gustaría escribir, cómo le gustaría ser. Y entonces hay un cartón piedra acojonante a la hora de la escritura y así salen las pelis que salen".

Parece una obviedad, pero no está mal que lo recuerden y que lo defiendan tan apasionadamente. Si algo le falta al cine de aquí es precisamente eso: verdad.

[J]: "El verdadero dilema es decir: '¿Qué soy yo realmente? ¿Soy una basura?'. Mi madre se asustó cuando vio la peli. Me dijo: '¿Tú piensas eso realmente?'. 'Sí, mamá', le dije. Lo he pensado alguna vez, por lo menos. Lo canalizo aquí, en una peli, o sea no te preocupes, que no voy a ponerme una careta y matar a veinte personas en el McDonalds. Creo que eso es lo que tiene fuerza, aunque tenga errores, aunque esté mal acabado. Eso es energía pura".

Los procesos

[J]: "El tema principal es descifrar qué manda en cada proceso. Cuando estás escribiendo el guión es preguntarte: '¿Quién manda aquí?'. Manda la escritura. Cuando lo lea un tipo se tiene que enganchar. Cuando estás rodando, ¿qué manda aquí? Aquí ya no manda el guión, manda el elemento humano que tengo para ponerlo en marcha. Y si el tipo quiere cambiar algo porque no se siente cómodo, se tiene que cambiar. Y cuando estás en el montaje, quien manda es la historia, el material. Ahí el papel de David (Gallart) fue fundamental".
[R]: "Sí. Nos pasamos meses con el montaje. La frase mítica de esos meses de David era: '¡Tíos, esto no funciona'".
[J]: "Sí, David va a ver una obra de Shakespeare y dice: 'Tíos, esto no funciona' (ja, ja, ja)".
[R]: "Estaba obsesionado por la estructura".
[J]: "Aprendimos mucho los tres en esos meses interminables. Como también aprendimos con Cobi (el director de fotografía) en el rodaje. O con los actores cuando tenían que hacer suyo el guión. *Smoking room* hubiera sido imposible si nos hubiéramos rodeado de profesionales convencionales, con la lección bien aprendida. Hace falta desconocimiento en el cine en este país, hace falta gente que afronte los proyectos con ese espíritu de aprendizaje. Estamos hartos de gente que dice saber mucho. La idea de la frescura que te puede dar el hecho de enfrentarte a algo sin saber nada es brutal. Yo defiendo no saber nada, afrontar un proceso desde el desconocimiento e ir descubriendo, aprendiendo. Eso es lo divertido".

JUAN DIEGO, ULISES DUMONT, EDUARD FERNÁNDEZ, VICKY PEÑA, FRANCESC GARRIDO, FRANCESC ORELLA, MANUEL MORÓN, ANTONIO DECHENT Y CHETE LERA



Ésa quizás sea la gran clave de la película y su gran encanto: mantener ese espíritu en los tres procesos y no traicionarse.

[J]: "El guión es muy obsesivo, una cosa muy para dentro. El rodaje es muy expansivo. Y el montaje es la batalla, de ver hacia adónde va. Son procesos muy físicos".
[R]: "Y luego comprender que la historia manda, siempre manda".

A la pregunta de si hubieran podido hacer la misma película pero con cámara quieta, con marcas, con una puesta en escena cuidada y planificada, responden que no, que hubiera sido imposible captar esos segundos de magia, de verdad, con la misma intensidad. "El guión lo pedía, la apuesta estética era ésa, no había otra", dice Roger.

El mensaje
[J]: "Si hay algún hallazgo en la peli, es no hacer nada divulgativo, no dar ningún mensaje, no meterse en ningún tema importante, y tocar las cosas universales de una forma muy *light*".
[R]: "En la rueda de prensa de Málaga conseguimos salirnos un poco de eso, porque en algún momento se planteó si había un mensaje político, ¿sabes? Lo del fumar o no. El trabajo y la empresa. Incluso hubo un tipo que dijo que era la primera película antiglobalización. Aún me estoy partiendo de risa".
[J]: "No hay un mensaje político, por supuesto. Hay un mensaje estético, eso sí. ¡Yo detesto lo que llaman película de alegato. No las puedo ver!"
[R]: "Consideran al espectador un estúpido. Hay que dejar que cada uno saque sus propias conclusiones, no las que el director quiere".
[J]: "El cine, la escritura, el arte... El arte tiene que desvelar. Para mí, todo lo que es alegato es un escrito sin misterio. Lo que me interesa es trasladarme al mundo de una persona un rato, que creo que es de lo que va eso del arte. El arte es subjetividad. Estamos muy locos, éste es el mensaje, si es que lo hay. Nosotros siempre hemos hablado del personaje de Eduard Fernández, que para nosotros es el peor. El nivel de inconexión era el mayor pecado respecto a los demás. Para mí, no entender que la humanidad es un magma con caca mezclada es un defecto terrible, gravísimo. Y eso Eduard no lo entiende. Es un poco: '¡Queramos a los locos! Todos tenemos problemas, todos'. Por eso el partido de fútbol final. Por eso Eduard no está en el partido. La maquinaria se lo tragó, siempre se pierde alguien en el camino".

La teatralidad
La película transcurre casi en su totalidad en una oficina cerrada, sin ventanas, claustrofóbica, ideada como un gran escenario. Nunca se nos dirá de qué trabajan sus empleados, no hay sonidos, no hay música. Todo eso no importa.

[J]: "Es que si poníamos sonidos de faxes u ordenadores, teníamos *Periodistas* o *Ally McBeal*. La oficina es abstracta, tenía que serlo. La dirección artística venía del teatro y lo entendió muy bien. Decíamos: 'Pon cosas que no se usen, que no haya ordenadores, que no sea muy realista', porque sino nos hubiera matado".
[R]: "Al principio nos reventaba rodar en plató, pero al final fue bueno. La idea era definir una oficina en plató, no recrearla tal cual desde la realidad".
[J]: "Claro, pensemos cómo sería una oficina en plató, dijimos. Y ahí fue cuando decidimos que no hubiera ventanas, por ejemplo. Que fuera una caja. No a nivel realista sino de sensaciones, que era lo que nos interesaba. Porque la película no es realista. Nadie habla así. ¡Son demasiado interesantes los personajes, demasiado particulares! Teníamos que hacerlos así. Aquí hay un engaño que tiene mucho interés. Es lo que a veces hemos dicho sobre la pintura. La idea ésta de decir 'no es el tío, pero reconozco que es este tío'. Siempre salía el tema de Francis Bacon. Los personajes de Bacon están deformados. Cuando te acercas a una pintura de Bacon dices: 'Joder, no sé quién es este tío, pero lo reconozco'. De eso se trataba".

Independencia
[J]: "Hay que cambiar el sitio de discusión. No me hables de la industria, hablemos de las películas. La gente de cine de aquí sólo habla del fomento de la industria, no habla de las películas, de la vida, del cine. Aquí hay una juventud muy conservadora que cree que tiene que respetar la autoridad y seguir los pasos predeterminados. Y el productor me dijo que no sé qué, y me ha dicho que esta escena no puede ir... ¿Qué sabe ese productor? Ese tipo es idiota".
[R]: "Y la famosa frase de que tienes que hacer diez cortos antes de hacer una peli. Hay que saltarse todos los pasos que puedas, eso es lo divertido".
[J]: "Y lo jodido es que si sigues los pasos establecidos llegas al final con un nivel de compromiso tan grande que resulta peligrosísimo. Meterte en un nivel de compromiso tan grande y que luego el proyecto no te interese por la multitud de ingerencias externas que surgen, eso no tiene sentido".
[R]: "Para curro ya teníamos lo otro".
[J]: "Claro, todo el día en publicidad peleándote para ahora repetir lo mismo. Además, todo lo que habíamos leído, todos los tipos que nos interesaban, todo el cine que nos había asombrado... lo habían hecho con dos duros. Nos indentificábamos con esa actitud.
No sé. Estuve en una mesa redonda hará un tiempo con Marc Recha y flipé. El tío defendía la industria. Un tipo como él que hace unas películas como las que hace. ¿Pero qué pasa aquí?".
[R]: "Y luego decía que sus películas no son las que él quiere hacer, que son encargos, y entonces ya no entiendes nada. Que haga el cine que quiera. Entonces, ¿para qué estamos aquí? El pastel es pequeño, pero existen fórmulas".

T Marc Prades

Smoking room

Título original: Smoking Room
Dirección: Julio Wallovits, Roger Gual
Guión: Julio Wallovits, Roger Gual
Fotografía: Cobi Migliora
Montaje: David Gallart
Intérpretes: Eduard Fernández, Juan Diego, Francesc Orella, Francesc Garrido, Manuel Morón, Ulises Dumont, Antonio Dechent, Chete Lera, Vicky Peña
Nacionalidad: España
Año: 2001
Duración: 117 minutos
Distribuidora: DeA Planeta



ENTRE PARÉNTESIS

Primavera de 2002. La cosa está parada. Este comentario se extiende como un reguero de pólvora entre los profesionales del cine español, que comienzan a vivir en sus propias carnes la enésima crisis de nuestra invisible industria. El batacazo de las plataformas digitales ha dejado en la sala de espera multitud de proyectos firmados, que no filmados. Aunque la economía nacional no se haya derrumbado con la estridencia que todos temimos un día de septiembre, el presente no invita al optimismo y la aparición de iniciativas rompedoras desde cualquier punto de vista debe saludarse con entusiasmo. Sea por lo oportuno de su aparición o por sus intrínsecos valores, es indiscutible que *Smoking room* significa una esperanza para el cine español, y especialmente para los que se hacen llamar independientes, alternativos y cosas así. Esta frase merece un paréntesis.

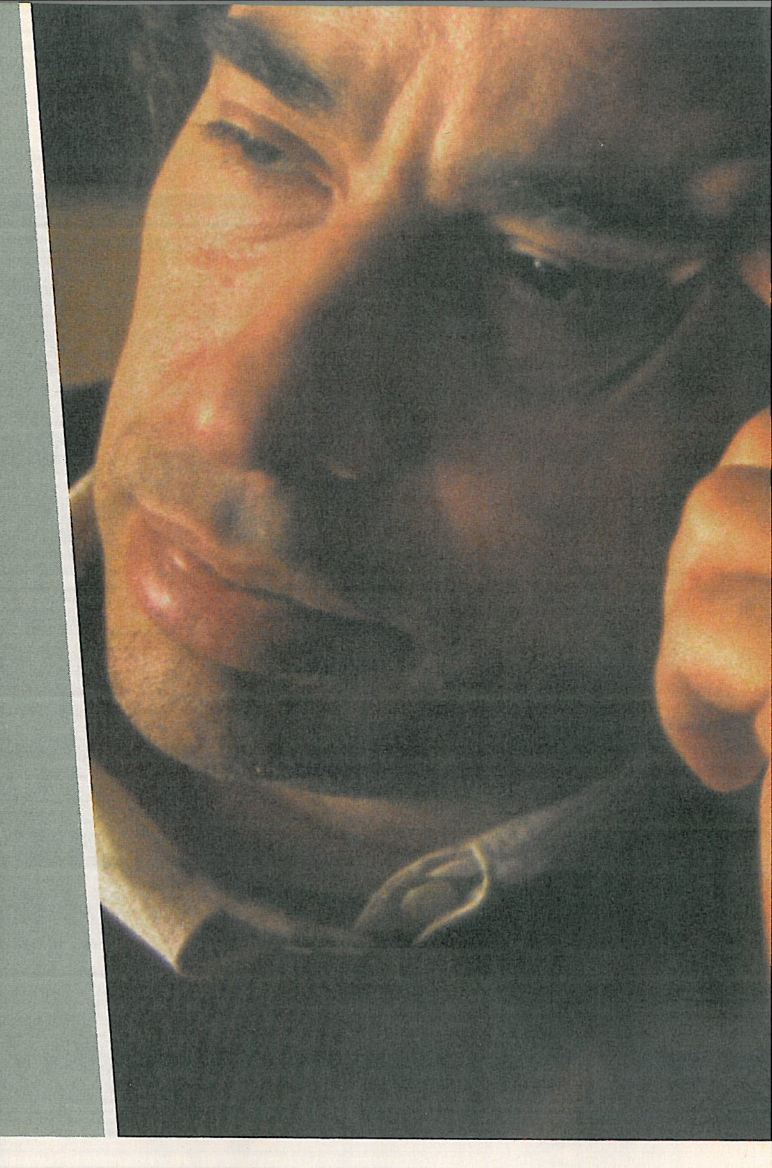
(Odio hablar de "cine independiente" por lo sobado del término y por ese fondo romántico que inevitablemente requiere matices. Los autores y productores de *Smoking room* son dos jóvenes aunque sobradamente preparados publicistas, forrados de pasta, ganada, eso sí, a base de trabajo. O sea, amigo lector, que si eres un aspirante a John Cassavettes recuerda que la independencia es muy cara, pero que muy cara. Y Julio Wallovits y Roger Gual se han dejado sus suculentos ahorros en hacer una película muy barata, pero que muy barata).

Pero no estaríamos hablando de esta película si aparte de su espíritu *outsider* no encontráramos en ella argumentos formales que la convierten en perfecta excusa para el debate cinéfilo. La razón hay que buscarla en la rotunda personalidad de la obra en cuestión. Pequeña, barata, pero con genio. Cuando la vieron sus protagonistas, se decían admirados "que viajaba sola". Y es una excelente definición. Viaja sola, dando tumbos, con el cambio de marcha averiado y posiblemente sin llegar a ningún destino, pero se mueve. Es carne de esa odiosa expresión que dice "o la amas o la odias".

Las cosas no son tan simples y *Smoking room* merece ser juzgada con matices. En realidad, el producto final es consecuencia de los errores y aciertos de su proceso de producción y rodaje. La película está financiada por sus coautores, alguna ayudita privada (Ovideo se ha especializado en estas ayuditas; que se lo pregunten a José Luis Guerin) y por una cooperativa formada por la mayoría de técnicos y actores. No existía por tanto la figura del productor a quien rendir cuentas de lo que se estaba haciendo, pues Wallovits & Gual antepusieron su faceta artística a la económica, con todo el derecho del mundo. Nadie puso límites a su voluntad experimental, se lanzaron a rodar lo que les salía del hígado a ellos y, sobre todo, a sus actores. Y eso es lo que hay en la pantalla: un puñado de actores que defienden sus personajes con uñas y dientes, dispuestos a sacarse los ojos porque el compañero no les robe el plano. Todo lo demás es secundario.

Los directores supieron sacar partido a esta situación, que tanto tenía que ver con el argumento. Éste gira alrededor de un ejecutivo que trata de recoger firmas entre





COBI MIGLIORA
DIR. DE FOTOGRAFÍA

ARGENTINO DE NACIMIENTO, DESTACÓ EN 1999 POR SU TRABAJO EN *MUNDO GRÚA*, DE PABLO TRAPERO. EN *SMOKING ROOM*, EL EXHAUSTIVO Y ARRIESGADO SEGUIMIENTO DE LOS ACTORES CON PRIMERÍSIMOS PLANOS RESULTA UN TRABAJO DEL TODO EXCEPCIONAL.

DAVID GALLART
MONTAJE

LICENCIADO POR LA ESCAC DE BARCELONA, *SMOKING ROOM* SIGNIFICA UN FORMIDABLE DEBUT EN EL LARGOMETRAJE. MONTADA SIEMPRE EN FUNCIÓN DE LOS ACTORES, CONSIGUE MANTENER EL RITMO Y LA TENSIÓN PERFECTA EN UN SIEMPRE COMPLEJO JUEGO DE PRIMEROS Y PRIMERÍSIMOS PLANOS.

sus compañeros de trabajo contra la prohibición de fumar en el interior de la empresa. Una iniciativa que choca con la incomprensión de los compañeros y la represión cobarde de los jefes. La situación que se produjo en el plató de rodaje debió de reproducir esa atmósfera tensa y claustrofóbica que describe el guión, y la película se acaba alimentando de ella.

Combate de actores

No es difícil imaginar a los actores unos segundos antes de cada toma, rabiosos, llenos de energía, sin mirar a su compañero de reparto que le espera a unos metros, agarrado también por varios auxiliares de dirección que apenas pueden contener a la fiera. Alguien grita "acción", y los leones (Eduard Fernández, Manolo Morón, Francesc Garrido, Chete Lera, Antonio Dechent, Pep Molina, Francesc Orella, Juan Diego y Ulises Dumont) saltan a la ficción y allí libran un combate a muerte, que apenas pueden contener los directores ni el operador.

Smoking room es un excelente montaje del documento de esta batalla, fomentada por el sadismo de unos cineastas novatos y orgullosos de serlo que para rodar de esta manera tuvieron que saltarse todos los pasos establecidos en el protocolo de la filmación. Y aun así, o justamente por eso, el reparto en conjunto se llevó el premio de interpretación en el festival de Málaga.

Wallovits & Gual decidieron que en el rodaje lo que mandaba era el material humano que iba a defender su guión: los actores. Y supeditaron todo a que este material se sintiese a sus anchas. ¡Y vaya si lo consiguen! Otra cosa es que redunde en beneficio del conjunto final. Pero es tan difícil hablar de conjunto tras ver *Smoking room*. Cada escena funciona a su aire, pero funciona rematadamente bien. La anécdota argumental casi estorba confundida entre brillantísimos diálogos y monólogos que parecen adaptaciones ibéricas del mejor Tarantino. Los personajes entran y desaparecen de la acción (y del montaje final) dejando su sello como el olor a tabaco en el dormitorio. Y la cámara hace lo que puede, y lo hace a la perfección, escrutando primeros planos para que no se escape ninguno de los detalles gestuales que hacen de esta obra (pequeña, barata y con mucho genio) una excelente mala película. Esta frase merece otro paréntesis.

(Iba a escribir "excelente mediocre película" pero me tembló el pulso. Considero mediocre todo aquello que no da la talla pero lo intenta. El mayor defecto de nuestra obra no es la mediocridad, sino la arrogancia con que Wallovits & Gual pasan olímpicamente de dirigir su primera película como directores. Son fieles a una particular manera de entender el lenguaje que les sitúa como observadores y provocadores, pero no como artesanos. Su poca visión de conjunto les condena a firmar una película ágil pero desorganizada, emocionantemente descontrolada. En algún momento les traiciona el subconsciente e incluyen alguna idea de dirección, espléndida, como ese final que no le gusta a nadie. Un final que tiene como único problema ser demasiado estudiado en una película que presume de anárquica. De estar confeccionada sobre la marcha y desde la libertad. Ellos lo proclaman a gritos y se ríen. Pasan de la puesta en escena y se siguen riendo. Por tanto, no fracasan, simplemente se equivocan. Esta frase merecería otro paréntesis). **T:** Manel Martínez

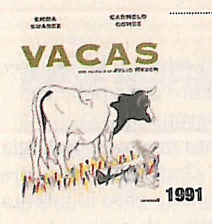


LOS DEBUTS DE LOS NOVENTA

POR MARC PRADES

Los años noventa en el cine español significaron un rotundo cambio generacional. Magnificado por unos, menospreciado por otros, el fenómeno lavó la cara de un cine anclado en las viejas disputas políticas de subvenciones, y con una generación (casi perdida, la de la transición, una de las más ricas) desorientada por los cambios que estaban surgiendo en la sociedad y en el cine español. La entrada de las televisiones privadas y de los canales autonómicos, y el *boom* internacional de Pedro Almodóvar con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en 1988, planteó un nuevo panorama. La industria creció hacia otras coordenadas. Julio Medem, gracias a la financiación del gobierno vasco, se lanzó en 1991 con *Vacas*, y así otros muchos: Enrique Urbizu, Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa...

El año 1991 resulta muy interesante. Por un lado, se presenta la primera película clave de la nueva generación: *Vacas*. Luego *Jamón Jamón*, el filme que descubrió de una tajada a Javier Bardem, Jordi Mollà y Penélope Cruz, la punta del iceberg del nuevo *star system*. Y para terminar, el estreno de *Amantes*, de Vicente Aranda, quizás la última gran película de la vieja guardia. Una película que bien pudiera significar el final de una etapa. A partir de aquí, cada año se presentaron infinidad de óperas primas, pero pocas han permanecido en el tiempo logrando arrancar una sólida carrera de director. Aquí destacamos seis, y hemos dejado aparte los debuts que no han tenido continuación en una segunda película por ser muy recientes (como Benito Zambrano con *Solas*, Achero Mañas con *El Bola* o Juan Carlos Fresnadillo con *Intacto*).



1991

VACAS
(Julio Medem)
Medem apareció un buen día levantando unas pasiones insólitas hasta el momento. Por fin había aparecido alguien absolutamente nuevo, con un lenguaje inconfundiblemente propio, lleno de referentes que ni intuíamos y con unos personajes con un tono cercanísimo. Tildado de esteticista y de cierta pedantería narrativa, Medem continuó con su particular universo de manera desigual, llegando a trastocarlo totalmente con la irregular *Lucía y el sexo* (2001).



1993

ACCIÓN MUTANTE
(Álex de la Iglesia)
De la Iglesia logró el apadrinamiento como productor de Almodóvar para abrir la vía que luego explotaron Segura y Bajo Ulloa. Su aparición significó una puesta al día del humor negro típicamente español, alimentado por referentes *underground* y del freakismo cotidiano muy identificables para un público joven nada representado en el cine español. Luego, con *El día de la bestia* (1995), su mayor éxito, explotó todas sus posibilidades.



1995

NADIE HABLARÁ DE NOSOTRAS CUANDO HAYAMOS MUERTO
(Agustín Díaz Yáñez)
Díaz Yánez debutó como director aunque ya tenía una incipiente carrera como guionista en cine. Lo suyo fue espectacular. Con él descubrimos todas las posibilidades de Victoria Abril y Pilar Bardem como actrices. Fueron, y serán, los papeles de su vida. Después, con la reciente *Sin noticias de Dios* (2001), fracasó estrepitosamente, logrando levantar serias dudas sobre el extraordinario talento que apuntó en su debut.



1996

TESIS
(Alejandro Amenábar)
Amenábar es un caso aparte. *Tesis* se planteó como un buen ejercicio de fin de carrera, y luego se convirtió en un fenómeno sin parangón. Con José Luis Cuerda detrás de todas su operaciones, el chico que suspendió la asignatura de dirección ha logrado con sólo tres películas más cosas que cualquier director español en toda su carrera. Su vía es dudosa, sus filmes también, pero oficio no le falta. Genio no es, pero la sabe liar como el que más.



1997

FAMILIA
(Fernando León de Aranoa)
León es uno de los directores más destacados de su generación. Fogueado durante años como guionista de televisión, debutó con una de las películas más originales de la década. Escrita casi como una obra de teatro, *Familia* plantea una historia brillante, rodada correctamente, e interpretada de forma estelar. Luego llegó *Barrio* (1998), y lo aupó aún más. En breve volverá con *Lunes al sol*, con Javier Bardem al frente del reparto.



1998

L'ARBRE DE LES CIRERES (Marc Recha)
Un chaval de L'Hospitalet, lejos del típico estereotipo cinéfilo burgués, irrumpió con una de las más prometedoras óperas primas. Presentado como estandarte raro del cine catalán en Sitges, Recha logró algo de verdad, una verdad que luego no consiguió con *Pau i el seu germà* (2001). Con unas intenciones cercanas a Víctor Erice, muchos críticos se lo cargaron precisamente por eso, por parecerse tanto al gran maestro y no lograr su perfección.

inédita

No quarto da Vanda

Título original: No quarto da Vanda
Dirección: Pedro Costa
Guión: Pedro Costa
Fotografía: Pedro Costa
Montaje: Dominique Auvray, Patricia Saramago
Intérpretes: Vanda Duarte, Zita Duarte, Lena Duarte, António Moreno, Paulo Nunes, Paulo Gonçalves
Nacionalidad: Portugal
Año: 2000
Duración: 170 minutos
Distribuidora: Sin distribución



LA MIRADA HUMANA

"El cine empezó en las calles –y en las callejuelas– en su calidad de reportaje de actualidades. Desgraciadamente, se convirtió en presa de los hombres de teatro, de cuya tenaza, para su bien, está a punto de liberarse lentamente, ya que para convertirse en un arte autónomo tendrá que volver a la calle –a la callejuela– y al reportaje. El auténtico cine sonoro tiene que dar la impresión de que un hombre, equipado con una cámara y un micro, se ha colado disimuladamente en uno de los hogares de la ciudad justo en el momento en que se está gestando un drama familiar". Estas palabras que Carl T. Dreyer escribió en 1933 sirven de excelente introducción para un texto sobre *No quarto da Vanda* . El director portugués Pedro Costa parece seguir al pie de la letra los consejos del maestro danés. *Ossos* (1997), el anterior filme de Costa, era una película sobre las calles, sobre la vida en las callejuelas del degradado barrio lisboeta de As Fontanhas. Años después, entra en una de sus casas, concretamente en la de Vanda Duarte, una toxicómana que aparecía entre los intérpretes de *Ossos*. Un día, hacia el final del rodaje de aquella cinta, Vanda le dijo a Costa: "El cine no puede ser esto. Puede ser menos cansado, más natural. Si simplemente me filmaras". Ésa era la invitación para entrar en su casa y dar una vuelta de tuerca más a la depuración estética que suponía la "carrera" del director.

Las palabras de Vanda significaban un reto. En ellas iba implícita una renuncia a todos los filtros emocionales del cine: renuncia al guión, renuncia a la presencia de actores, renuncia a la dirección artística... El cine cambiaba por completo de parámetros, las decisiones estéticas quedaban aparcadas, el cine se convertía en dar respuesta a una serie de cuestiones de orden moral: ¿a qué distancia se sitúa la cámara?, ¿qué entra en el cuadro y qué queda fuera?... Era necesario entonces huir de la esclavitud de la técnica, no desplegar la gran maquinaria abrasiva del cine que, por su tamaño y actitud, acaba tapando la realidad que tiene delante. Las vidas que estaba grabando ya soportaban bastantes

PEDRO COSTA NACE EN LISBOA EN 1959.
>>
ABANDONA LA CARRERA DE HISTORIA PARA ESTUDIAR CINE.
>>
EN 1987 REALIZA SUS PRIMEROS CORTOS, UNA SERIE DE FILMES INFANTILES PARA LA TELEVISIÓN.

FILMOGRAFÍA:
CARTAS A JÚLIA (1988)
>>
O SANGUE (1990)
>>
CASA DE LAVA (1994)
>>
OSSOS (1997)
>>
DH, JMS (2000)
>>
NO QUARTO DA VANDA (2000)
>>
DANIÈLLE HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, CINÉASTES - OÙ GÎT VOTRE SOURIRE ENFOUI? (2001)

FESTIVALES: *NO QUARTO DA VANDA* SE HA PODIDO VER EN NUESTRO PAÍS EN LA SECCIÓN OFICIAL DE LA MOSTRA DE CINE DEL MEDITERRÁNEO DE VALÈNCIA 2000 Y EN LA RETROSPECTIVA QUE LE DEDICÓ EL FESTIVAL DE GIJÓN 2000 A PEDRO COSTA.

VIDEOGRAFÍA:
- *CASA DE LAVA* Y *OSSOS* ESTÁN EDITADAS EN PORTUGAL POR ATLANTA FILMES (GERAL.ATALANTA@ATALANTAFILMES.COM)

- *OSSOS* TAMBIÉN ESTÁ EDITADA EN FRANCIA POR LES FILMS DU PARADOXE (VIDEOS@FILMSDUPARADOXE.COM).



mentiras: de la policía, de la política, de la sociedad... no podía crear otra mentira a su alrededor.

Pedro Costa fue a casa de Vanda, un gran edificio abandonado en proceso de demolición donde vivía con su hermana y su madre y, como vecinos, un grupo de personas desheredadas de la actual sociedad del bienestar, con una pequeña cámara Mini-DV y con una idea clara en la cabeza: un vez rodando, el director no tiene que ser más fuerte o más importante que lo que tiene delante. Durante dos años grabó durante todos los días. Paciencia y respeto son las dos coordenadas que hicieron posible la película.

No quarto da Vanda reinventa el lenguaje cinematográfico, negándolo. Equidista de la ficción y del documental de autor. No hay tesis ni argumentos que defender, sólo una realidad que capturar sin alterar: un primer plano de la vida cotidiana de la miseria. Recoger, con la frialdad de una máquina, la superficie de lo real.

La elección de los planos fijos estáticos diluye, reforzando, la presencia del autor. La cámara pierde su papel editorializante; no opina, sólo muestra. Aunque de esta manera, remarcado por el uso del fuera de campo y del sonido, llama la atención sobre su existencia, marcando un distanciamiento necesario con lo que vemos.

El tiempo de la película, a pesar de su "construcción" en la sala de montaje, fluye de una manera natural, apoyado en la soldadura de largos planos-secuencia que respetan el tiempo real para en su unión (poco importa que ésta sea cronológica o no) crear el tiempo y el ritmo de la verdad fílmica. No hay posibilidad de sobresaltos, la ausencia de "acontecimientos" es total. El respeto hacia el espectador, absoluto, reforzado por la renuncia de Costa a "secuestrar" nuestra voluntad (y emoción) a través de un argumento.

En un tiempo donde el cine de ficción demuestra (arrastra) su fracaso como propuesta y donde el cine documental (también el de "autor") vive una cierta atrofia audio-televisiva, Costa reinventa un lenguaje que prescinde de referentes cinéfilos (uno de los mayores males del cine actual es su condición de continuo *remake*) y vuelve a situar al hombre como centro de su mirada, regresando a la realidad para convertirse en arma moral e incluso política. Porque sería un error imperdonable no subrayar el compromiso presente en la mirada de Costa. *No quarto da Vanda* es un grito, una reivindicación no histérica. Enseñar con honestidad y respeto la vida de unas personas que están siendo masacradas por el actual sistema económico y poner al espectador no sólo como destinatario-observador, sino como contrapunto de esas vidas –es imposible no participar activamente en la visión de esta película–, convierte a este filme en uno de los manifiestos políticos más importantes del arte contemporáneo. Muy por encima del didactismo –que suele convertirse en un continuo insulto a la conciencia del espectador– al que nos tienen acostumbrados los grandes nombres del "cine social" (Ken Loach...).

No quarto da Vanda tendría que suponer para el espectador inteligente y sensible lo mismo que en su día *Te querré siempre* (1953) de Roberto Rossellini; a la vista de esta película, todas las demás envejecen más de diez años. **T**: Ramón Lluís Bande

estrenos

La cautiva

Título original: La captive
Dirección: Chantal Akerman
Guión: Chantal Akerman, Eric de Kuyper
Fotografía: Sabine Lancelin
Montaje: Claire Atherton
Intérpretes: Stanislas Merhar, Sylvie Testud, Olivia Bonamy, Liliane Rovère, Aurore Clément
Nacionalidad: Bélgica-Francia
Año: 2000
Duración: 108 minutos
Distribuidora: Aire Films



MENTALISMO

El viejo postulado de *camera stylo*, o escribir con la cámara como si fuera una pluma, está en vías de extinción. Se aplican reglas conocidas y punto. Pero parece que el productor portugués Paulo Branco arropa a todas las desconocidas bajo su manto protector. Branco posee salas de exhibición en Portugal y Francia, amén de distribuidoras tanto de cine como de vídeo. Teniendo en propiedad la cadena completa por la que pasa una película, la independencia de la cinta está asegurada. Por ello, entre otras maniobras, se puede permitir el lujo de producirle filmes al nonagenario Manoel de Oliveira. O plantearse producir de forma episódica, y a través de distintos autores, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. El primer paso lo dio con *Le temps retrouvé* (1999) de Raúl Ruiz. El filme que nos ocupa, *La cautiva*, es un segundo intento por abarcar esa obra literaria de orden catedralicio. Su autora es Chantal Akerman.

Akerman toma *La prisionera* de Proust y lo despoja absolutamente de todo referente monumental. Trabaja sobre su propio recuerdo de la novela. Y lo que le más le caló es el goteo del paso del tiempo en la búsqueda proustiana, su lento devenir. Decide hacerle una foto al tiempo en movimiento, en esa cadencia, con la excusa del amor. Para ello, traslada a los protagonistas hasta nuestros días. Y les llama Simon y Ariane.

Lo primero que vemos en la cinta son unos rollos mudos de Súper 8 donde aparecen rodadas las vacaciones de Ariane con unas amigas. Se intuye una relación sentimental entre ella y una de sus compañeras. Simon es quien ve los rollos, sentado en la oscuridad del salón de su piso de noble parisino. Actualmente Ariane vive con él. Y él la posee sexualmente, controlando, además, hasta límites enfermizos sus acciones. No deja que salga sola, debe ir siempre con una amiga; lo quiere saber todo sobre ella, la somete de manera ritual a incesantes interrogatorios camuflados de curiosidad. Sabe que puede perderla en cualquier momento. Sabe que cualquier día Ariane se puede enamorar de una muchacha, lo más natural para ella, y apartarse de su lado. Ella inventa una guarida mental forjada con pequeñas mentiras y privacidades blindadas. Un lugar donde el celoso Simon no pueda entrar. Y nosotros tampoco, porque sólo sabemos lo que él sabe. Todo lo que es opaco para él lo es para nosotros.

Akerman viola a Proust guardando las formas. Mete su catedral en una caja de cerillas y los fastos los transforma en vestuario, espacios y costumbres burguesas grises y rancias. Si Proust oscila entre el universo interior y el detalle subjetivado, Akerman se zambulle en la aventura de la abstracción de bajo presupuesto. La película empieza como un filme detectivesco donde todas las señales indican al espectador que un personaje guarda un secreto y el otro debe desvelarlo. Simon sigue en la noche parisina a Ariane por oscuras calles en una persecución fantasmal, con los celos aullando de fondo al compás de la tensión de la música. La persecución queda en suspenso y las señales se desvanecen. Se quiebran las expectativas.



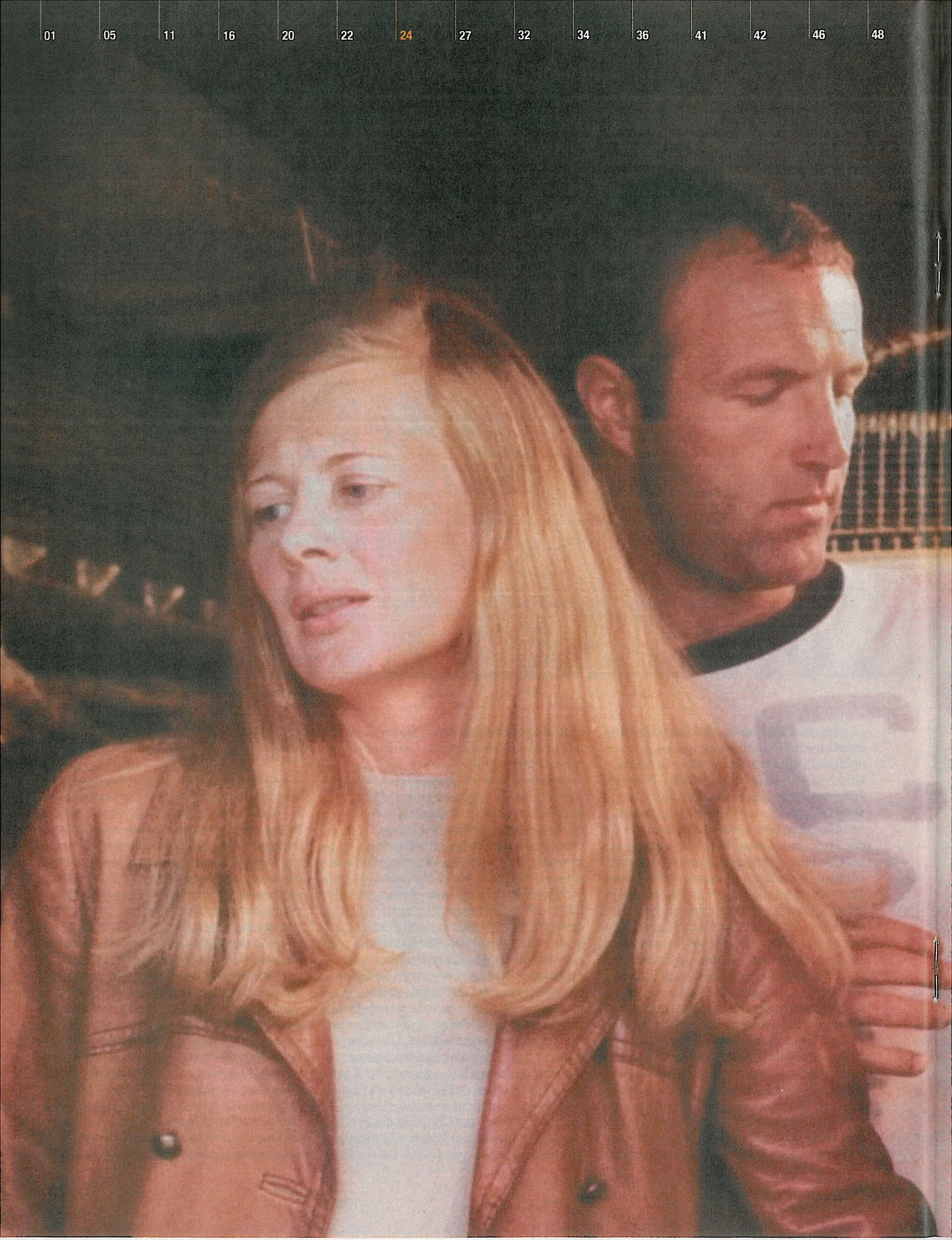
Lo primero que viene a la cabeza es qué habría hecho Robert Bresson si le hubieran propuesto hacer un *remake* de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Y nos lo imaginamos depurando la realidad, y esa obsesión por una mujer, hasta abstraerla de todo ruido accidental, de toda composición azarosa. Akerman, como hubiera hecho el maestro francés, practica un ideal de realismo que parte del sonido directo y de la mínima manipulación de la imagen, para mantener el tiempo en suspenso, rodeado de sonidos de ropa frotándose contra otras telas, de manos contra piel, de agua. Abstrae, destila. Y es entonces cuando vemos al final del túnel un destello. Lo que hubiera sido el lenguaje cinematográfico si de algún modo hubiese evolucionado hacia su propia naturaleza: la escultura del tiempo. El dibujo ambiental. Pero todo eso se truncó, el cine es un arte joven que aún no ha aprendido a leer y escribir. Sólo a decir palabras.

Akerman planea *La cautiva* como un manifiesto a contracorriente del cine imperante. Estilísticamente precisa, coloca a sus dos personajes en un misterio llano que obsesionará al espectador mucho tiempo después de haberlo visto. Esas cortinas echadas, el crujir de la madera, la calma tensa de los paseos en coche, el sexo a dos solitario, la fluidez de la cámara. Crea una obra de conjunto que debe mirarse como un gran fresco en la memoria. Su cine no es una caza de ítems con sorpresa final en la sala para después olvidar. Se filtra en el alma y permanece. Los toboganes de espacio y tiempo cortados con codeína de *La cautiva* destruyen convenciones de género y aplastan las expectativas creadas al espectador. Ése es el primer paso. *La cautiva* es un secreto basado en la implosión. Verdad encerrada trabajada a fuego lento. Lo habíamos visto con *Crash* (1996) de David Cronenberg. ¿Por qué mostrar unas imágenes que fascinan sin más propósito que hipnotizar sin levantar la voz? ¿Y por qué no? ¿Por qué no filmar un paisaje mental y mostrarlo? ¿Una adaptación de Proust? No, una imagen mental de una lectura lejana de Proust.

T: Ramón Ayala

:CHANTAL AKERMAN. EL REALISMO ERA ESTO

▶▶Con un visionado fortuito ("me gustaba el título") de *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), los ojos azules de Chantal Akerman, belga y judía de origen polaco, quedan fascinados por la capacidad de expresión del lenguaje cinematográfico. "Godard es un genio. Un artista total de la categoría de un novelista". A los 18 años rueda su primer corto de un modo sonrojantemente *amateur*: *Saute ma ville* (1968), trece minutos de fantasía de muerte adolescente que le valió la ayuda de su compatriota André Delvaux para que lo emitieran por televisión. Tras una estancia en Nueva York donde absorbe las vanguardias cinematográficas, vuelve a París, donde rueda *Je, tui, il, elle* (1974) y *Jeanne Dielman* (1975), historias de deseo y esclavitud sexual con estandarte feminista. Con *Los encuentros de Anna* (1978) y *Romance en Nueva York* (1996) pone en práctica un particular tipo de realismo aprendido de Bresson. "En *Pickpocket* (1959), mi filme favorito, el realismo es muy particular, es abstracto, es un mundo muy estilizado", confiesa Akerman. Y su último filme está empapado de esa fascinación. T: RA

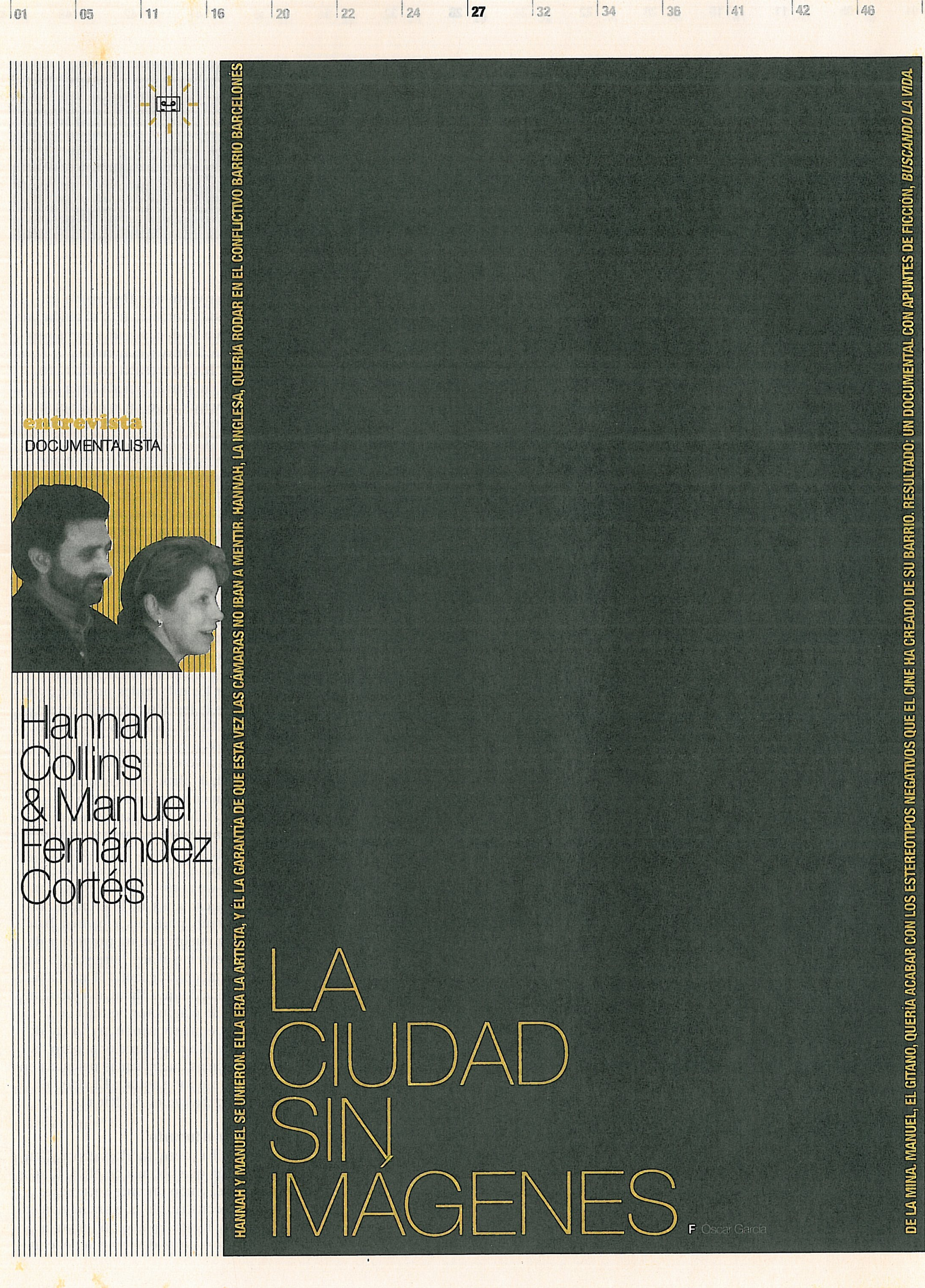


culto

:llueve sobre mi corazón

(Francis Ford Coppola, 1969) F: Álbum Archivo Fotográfico

"La gente de lluvia... es gente hecha de lluvia. Y cuando llora, desaparece del todo, porque se deshace en lágrimas". De esta cruda y tierna idea nacía *The rain people*, en torno a una mujer hecha de lluvia (Shirley Knight) que huye de su soledad conyugal hacia una libertad para la que tampoco está preparada, en cuya búsqueda sólo encuentra más soledad. Hay soledad en el ex jugador de rugby "Killer" Kilgannon (James Caan), que de forma tan inocente e hiriente se aferra a la desconocida, a la bondad de la extraña. No hay mayor esperanza en el policía (Robert Duvall) constantemente contorsionado por las circunstancias, un hombre impenetrable con la pérdida de una esposa encadenada al alma. Hay una soledad sombría, inevitable en esta soberbia película que se manifiesta desde el prólogo, donde la lluvia se adueña gota a gota del vecindario y de una mujer que intenta encontrar postura en la cama que comparte con su marido. Más que un progreso dramático realista, más que unos personajes de solidez intachable, lo que interesa al Coppola de *Llueve sobre mi corazón* es crear un estado de ánimo, recrear el paisaje mental que habita la gente de lluvia; en palabras del director, "personas tristes que lloran mucho por unos matrimonios que no funcionan": un paisaje sin apenas luces, sin apenas músicas, de moteles anónimos, de borrón. Tomas breves, evocadoras, se intercalan abruptamente para revelar fragmentos de la vida de cada personaje, los perifollos del coche de bodas, la violencia brutal que mueve el fútbol norteamericano, el beso que trata de resucitar a una esposa sin vida. Estos fragmentos suman matices y evocación a un todo sugestivo, depresivo y de alta emoción estética que, sin embargo, no parece contar entre lo más celebrado de su autor. Se impone una revisión. T: Juan Manuel Freire



entrevista

DOCUMENTALISTA

Hannah Collins & Manuel Fernández Cortés

LA CIUDAD SIN IMÁGENES

F Oscar García

HANNAH Y MANUEL SE UNIERON. ELLA ERA LA ARTISTA, Y ÉL LA GARANTÍA DE QUE ESTA VEZ LAS CÁMARAS NO IBAN A MENTIR. HANNAH, LA INGLESA, QUERÍA RODAR EN EL CONFLICTIVO BARRIO BARCELONÉS DE LA MINA. MANUEL, EL GITANO, QUERÍA ACABAR CON LOS ESTEREOTIPOS NEGATIVOS QUE EL CINE HA CREADO DE SU BARRIO. RESULTADO: UN DOCUMENTAL CON APUNTES DE FICCIÓN, *BUSCANDO LA VIDA*

EN EL VIDEOCLUB >>>

Cuando yo tenía 12 años fui con mi equipo de fútbol a jugar contra el de La Mina. Normalmente nuestros padres nos acompañaban en coche, pero aquel sábado la mayoría viajamos en metro. Hablábamos de La Mina con propiedad, como si no fuera la primera vez que íbamos a pisarlo. A nadie parecía preocuparle el partido; era mucho más interesante mirar a los gitanos que en cada parada subían al vagón. Nuestros padres insistían en que permaneciéramos siempre juntos. Como si fuera posible perderse en el metro. Recuerdo que ellos no se sentaban y que inspiraban mucha seguridad.

Salimos a la calle. Todo era muy feo. Todos los que nos cruzábamos nos parecían "quillacos"; creo que repetimos esa palabra, "quillacos", unas cincuenta veces cada uno. Ya no se usa tanto.

Ganamos el partido cuatro a cero, muy fácil. No hubo bullas. Los de La Mina eran un año menores que nosotros, y eso en alevines se nota. Óscar, el goleador al que alimentaba con mis precisas asistencias, explicó en el vestuario que uno de los centrales rivales había sacado una navaja en el campo. Nadie más lo vio, pero era de esperar. En el viaje de vuelta a Barcelona llegamos a la conclusión de que no sólo aquel central iba armado. Nuestros padres, incomprensiblemente, parecían muy tranquilos. Fueron sentados todo el trayecto. Inspiraban mucha simpatía.

Largometraje, documental y en 35 mm

"En muchos años no ha habido cámaras en la plaza principal de La Mina. Por allí apareció en su día José Antonio De la Loma para hacer la típica película de *Perros callejeros* (1976). Nosotros pusimos carteles de Se Busca por las calles y De la Loma, que en paz descanse, estaba en busca y captura. Él fue quien creó el mito negativo de La Mina. Antes era un barrio periférico, con pocos servicios, aislado; que lo que había era cuatro choricillos que robaban algún Seat 1430, hacían el loco un poco y para de contar. Luego vino el *boom* de la heroína, en los años setenta y tantos, llegó ese señor con la película y ya fue el colmo del colmo. ¿Qué pasa? Pues que hicimos una especie de pacto de caballeros en decir que aquí no entra nadie más con una cámara".

"Ellos te entregan su mundo pero si les dejas un margen de poder. Así que busqué la manera de ellos tuvieran poder y yo tuviera poder"



Así habla Manuel Fernández Cortés, directivo del Centro Cultural Gitano de La Mina y, sin querer, cineasta novel. O al menos, mano derecha de la fotógrafa y artista multidisciplinar Hannah Collins, una inglesa que en su vida había cogido una cámara de cine y que ha dirigido *Buscando la vida*, un largometraje documental en 35 mm sobre el barrio de La Mina. "Pertenecemos al municipio de Sant Adrià del Besós, que quede claro", insiste Manuel antes de que Hannah presente sus credenciales como artista.

"Mis primeras fotos salieron fuertemente por todo el mundo porque tuve la frescura de inventar mi propio sistema, trabajando con grandes formatos escenas enteras, hechas por mí manualmente. Con el cine he hecho un poco lo mismo, era un medio del que no sabía casi nada pero he ido solucionando las cosas sobre la marcha; tengo una calma que viene de eso. Yo he tenido mi éxito en el mundo del arte, no tengo problemas en esto, no me agobia alcanzar nada, estoy relajada".

La productora que hay detrás es Mercuri, y en los créditos aparecen nombres consagrados del audiovisual catalán, como Tatxo Benet y Jaume Santacana, que desde la producción ejecutiva avalan la sensación de que estamos ante algo más que una aventura romántica en pos de devolverle a La Mina y a la raza gitana lo que el celuloide les secuestró.

Seis cuentos vertebran *Buscando la vida*, aceptando como cuento el guión que Hannah Collins le da a seguir a otros seis habitantes del barrio, a cuál más encantador. "Me interesaba La Mina, su arquitectura, su plaza, la mala fama que tenía y la ignorancia con que en España se trata a los gitanos. Estuve sacando fotos, pero yo practico formatos muy grandes y es muy lento y difícil trabajar con gente que no sean profesionales, y mucho más en La Mina. Pero entonces he visto que esa gente buscaba una representación de ellos mismos pero igualada contigo. Ellos te entregan su mundo pero si les dejas un margen de poder. Así que busqué la manera de que ellos tuvieran poder y yo tuviera poder".

Esa fórmula es un híbrido de ficción y documental de aires pasolinianos en sus mejores momentos. De cómo los textos que Hannah y Manuel escribieron son recitados por los esforzados protagonistas se desprende la lección más bella de este documental. El barrio entero ha crecido con rencor hacia el cine, y cuando éste penetra de nuevo en sus calles captura una ingenuidad difícil de relacionar con el mito. "A algunos personajes como tío Emilio, Manu o Nenín se les nota que saben explicar historias, que saben lo que es actuar y que les gusta. En el caso de tío Emilio es porque fue especialista de cine en spaghetti-westerns muchos años, y sabe lo que es una cámara y no le intimida. En el caso de Nenín, porque sus padres iban de pueblo en pueblo con un proyector de 35 mm en plan cine al aire libre y se le nota que ha visto muchas películas. Y me llama mucho la atención que Manu, el chico que es como el hilo conductor de toda la película, y que quiere ser actor, no ha ido al cine, no ha ido ni a Barcelona, pero ha visto muchísimas, muchísimas películas en vídeo. Y por eso sabe actuar. El vídeo es un fenómeno masivo en La Mina".

La dignidad y el formato

"Manuel me iba presentando a gente. Con la información que obtenía de ellos, fuimos escribiendo el guión durante seis meses. Pretendía reconstruir lo que era la vida en La Mina, con libertad pero con un guión fuerte para que no se destroce la película

SI TE CONTARA... >>>

cada vez que cambian las cosas".

En muchos rodajes convencionales existe la figura del asesor del director, cargo sin ninguna jerarquía pero con tremendo poder en el equipo, pues suele tratarse de la persona de confianza del director y de quien a menudo depende no sólo la inspiración sino la salud mental del artista. El papel de Manuel Fernández en *Buscando la vida* trasciende de la simple asesoría de dirección. A Hannah Collins le entra la risa sólo de pensarlo. "Sin Manuel esto no hubiera sido posible. Él se ha encargado de... Bueno, es que no hubiera sido posible nada". La peculiaridad del barrio obligó a la artista inglesa a buscarse un aliado desde dentro que le abriese puertas y, literalmente, garantizase su seguridad.

"Cuando ella vino con sus ideas, le dije que no. Me interesaba y no me interesaba. De entrada, al resto de compañeros del Centro Cultural Gitano no les interesaba para nada, porque había experiencias de otras personas que habían ido viniendo y que... Es complejo. Es delicado acompañar a alguien que va con una cámara por la calle. La gente te mira mal. Todos tienen la imagen de los estereotipos negativos que han dado de nosotros el cine, la prensa... Me lo pensé y me moví a título particular, pidiéndole sólo al centro que nos dejase la infraestructura. Lo fundamental, lo que me hace olvidar lo que la gente pueda decir, por qué acompañas a una cámara, por qué dejas que nos observen, etcétera, lo fundamental es que Hannah me explicó algo muy sencillo. Me dijo: 'Yo quiero trabajar en 35 mm porque lo que quiero tratar es algo tan natural y tan serio que creo que merece que sea en 35 mm, que es el máximo'. Que ella quisiera emplear esa técnica, la mejor, me dio a entender que lo iba a tratar con la máxima naturalidad. Ella me decía que hacerlo en vídeo le hubiera quitado solemnidad y respeto a lo que ella quería tratar".

La *rookie* y el viejo zorro

A Manuel se le pone cara de cansado cada vez que recuerda el rodaje. No es difícil de comprender: dos semanas, de quince a dieciocho horas diarias. "Más días hubiera sido imposible. Demasiados obstáculos".

"La gente te mira mal. Todos tienen la imagen de los estereotipos negativos que han dado de nosotros el cine, la prensa..."



Los productores, que como queda dicho no tienen un pelo de tontos, rodearon a la *rookie* Hannah Collins de un equipo técnico muy reducido pero de la eficiencia que requería el proyecto. Una ayudante de dirección (Isabel Gardela), un sonidista (Albert Royo) y un operador (Paco Marín) formanban el triángulo que garantizaba que ella nunca se iba a quedar en blanco.

La relación entre Hannah y Paco Marín, "cinematógrafo de *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1962), una película que cada vez entiendo más", fue especialmente estrecha y tensa. "Él es un gran profesional con mucha experiencia, y yo no sabía nada de cine; así que a veces chocábamos". La Collins se ríe a carcajadas recordando las enganchadas con Paco. "Si yo le pedía un rostro, me daba un plano cortado por el pecho; si yo quería la cámara a medio metro del actor, él la ponía medio metro más lejos. Pero está bien: él me daba lo necesario para montar y yo buscaba siempre algo más". Debía de ser un espectáculo de lo más didáctico presenciar ese episodio de la eterna lucha entre el artesano veterano y la artista advenediza. Y debió de ser muy fructífera vista la excelente factura visual de toda la obra. "Él me ha ayudado mucho. Le enseñé fragmentos de películas de Abbas Kiarostami y de John Cassavetes, pero iba con mucho cuidado; no quería que Paco entendiese mal mi mensaje, no por él sino por mi falta de conocimientos. Yo sólo quería que se fijase en escenas y movimientos muy precisos". De cualquier persona que grabábamos le dije a Paco que hiciera al menos un retrato, una descripción del espacio con respecto a la gente, y que estuviera lo más cerca posible de la gente, siempre más de lo que Paco quería. Él era más tradicional".

El discurso de Hannah Collins a menudo bordea los límites de esa retórica tan propia de los artistas "multidisciplinares", aprendices de todo, maestros de nada. Uno de los lugares comunes de la conversación es el concepto de "arquitectura del espacio", diez veces mencionado por Hannah y que Manuel sólo es capaz de situar con respecto a *Buscando la vida*. "Tal como está diseñado el barrio, tú puedes verlo todo. Hay barrios que llaman marginales donde cada uno puede ir por donde le dé la gana. Aquí en La Mina, no. Cada manzana de edificios es un rectángulo donde tú ves todo lo que hay, desde cualquier posición lo tienes todo controlado. Si no tienes ganas de decirle hola a alguien, tienes que verlo por narices. Hay gente mayor que dice que esto es como el patio de una cárcel, y eso marca".

En una de las secuencias más impactantes de la película, Rafael, un minusválido que vende cupones, canta solo, de noche, jondo. Tras su figura se pierde en la fuga del gran angular la silueta de uno de esos mazos de cemento donde viven cientos de familias y que cada día ven miles de barceloneses que viajan en su coche por las rondas que unen la ciudad con las afueras. Los edificios de La Mina son los más espectaculares, los más feos y los más desconocidos.

Después de ver el documental, un amigo me explicó que de pequeño también había ido a La Mina a jugar a baloncesto. Perdió las dos veces, aunque los gitanos se llevaban grandes palizas (de puntos) cuando viajaban a Barcelona. Mi amigo recuerda que su entrenador no fue ninguno de los dos años; y aunque no vio ninguna navaja en la cancha, recuerda que le llamaban "pijo" y "niñato". Me gustaría saber si todavía van niños de Barcelona a jugar a La Mina. Y con qué resultados.

T: Manel Martínez

SI TE CONTARA... >>>

cada vez que cambian las cosas".

En muchos rodajes convencionales existe la figura del asesor del director, cargo sin ninguna jerarquía pero con tremendo poder en el equipo, pues suele tratarse de la persona de confianza del director y de quien a menudo depende no sólo la inspiración sino la salud mental del artista. El papel de Manuel Fernández en *Buscando la vida* trasciende de la simple asesoría de dirección. A Hannah Collins le entra la risa sólo de pensarlo. "Sin Manuel esto no hubiera sido posible. Él se ha encargado de... Bueno, es que no hubiera sido posible nada". La peculiaridad del barrio obligó a la artista inglesa a buscarse un aliado desde dentro que le abriese puertas y, literalmente, garantizase su seguridad.

"Cuando ella vino con sus ideas, le dije que no. Me interesaba y no me interesaba. De entrada, al resto de compañeros del Centro Cultural Gitano no les interesaba para nada, porque había experiencias de otras personas que habían ido viniendo y que... Es complejo. Es delicado acompañar a alguien que va con una cámara por la calle. La gente te mira mal. Todos tienen la imagen de los estereotipos negativos que han dado de nosotros el cine, la prensa... Me lo pensé y me moví a título particular, pidiéndole sólo al centro que nos dejase la infraestructura. Lo fundamental, lo que me hace olvidar lo que la gente pueda decir, por qué acompañas a una cámara, por qué dejas que nos observen, etcétera, lo fundamental es que Hannah me explicó algo muy sencillo. Me dijo: 'Yo quiero trabajar en 35 mm porque lo que quiero tratar es algo tan natural y tan serio que creo que merece que sea en 35 mm, que es el máximo'. Que ella quisiera emplear esa técnica, la mejor, me dio a entender que lo iba a tratar con la máxima naturalidad. Ella me decía que hacerlo en vídeo le hubiera quitado solemnidad y respeto a lo que ella quería tratar".

La *rookie* y el viejo zorro

A Manuel se le pone cara de cansado cada vez que recuerda el rodaje. No es difícil de comprender: dos semanas, de quince a dieciocho horas diarias. "Más días hubiera sido imposible. Demasiados obstáculos".

"La gente te mira mal. Todos tienen la imagen de los estereotipos negativos que han dado de nosotros el cine, la prensa..."



Los productores, que como queda dicho no tienen un pelo de tontos, rodearon a la *rookie* Hannah Collins de un equipo técnico muy reducido pero de la eficiencia que requería el proyecto. Una ayudante de dirección (Isabel Gardela), un sonidista (Albert Royo) y un operador (Paco Marín) formaban el triángulo que garantizaba que ella nunca se iba a quedar en blanco.

La relación entre Hannah y Paco Marín, "cinematógrafo de *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1962), una película que cada vez entiendo más", fue especialmente estrecha y tensa. "Él es un gran profesional con mucha experiencia, y yo no sabía nada de cine; así que a veces chocábamos". La Collins se ríe a carcajadas recordando las enganchadas con Paco. "Si yo le pedía un rostro, me daba un plano cortado por el pecho; si yo quería la cámara a medio metro del actor, él la ponía medio metro más lejos. Pero está bien: él me daba lo necesario para montar y yo buscaba siempre algo más". Debía de ser un espectáculo de lo más didáctico presenciar ese episodio de la eterna lucha entre el artesano veterano y la artista advenediza. Y debió de ser muy fructífera vista la excelente factura visual de toda la obra. "Él me ha ayudado mucho. Le enseñé fragmentos de películas de Abbas Kiarostami y de John Cassavetes, pero iba con mucho cuidado; no quería que Paco entendiese mal mi mensaje, no por él sino por mi falta de conocimientos. Yo sólo quería que se fijase en escenas y movimientos muy precisos". De cualquier persona que grabábamos le dije a Paco que hiciera al menos un retrato, una descripción del espacio con respecto a la gente, y que estuviera lo más cerca posible de la gente, siempre más de lo que Paco quería. Él era más tradicional".

El discurso de Hannah Collins a menudo bordea los límites de esa retórica tan propia de los artistas "multidisciplinares", aprendices de todo, maestros de nada. Uno de los lugares comunes de la conversación es el concepto de "arquitectura del espacio", diez veces mencionado por Hannah y que Manuel sólo es capaz de situar con respecto a *Buscando la vida*. "Tal como está diseñado el barrio, tú puedes verlo todo. Hay barrios que llaman marginales donde cada uno puede ir por donde le dé la gana. Aquí en La Mina, no. Cada manzana de edificios es un rectángulo donde tú ves todo lo que hay, desde cualquier posición lo tienes todo controlado. Si no tienes ganas de decirle hola a alguien, tienes que verlo por narices. Hay gente mayor que dice que esto es como el patio de una cárcel, y eso marca".

En una de las secuencias más impactantes de la película, Rafael, un minusválido que vende cupones, canta solo, de noche, jondo. Tras su figura se pierde en la fuga del gran angular la silueta de uno de esos mazos de cemento donde viven cientos de familias y que cada día ven miles de barceloneses que viajan en su coche por las rondas que unen la ciudad con las afueras. Los edificios de La Mina son los más espectaculares, los más feos y los más desconocidos.

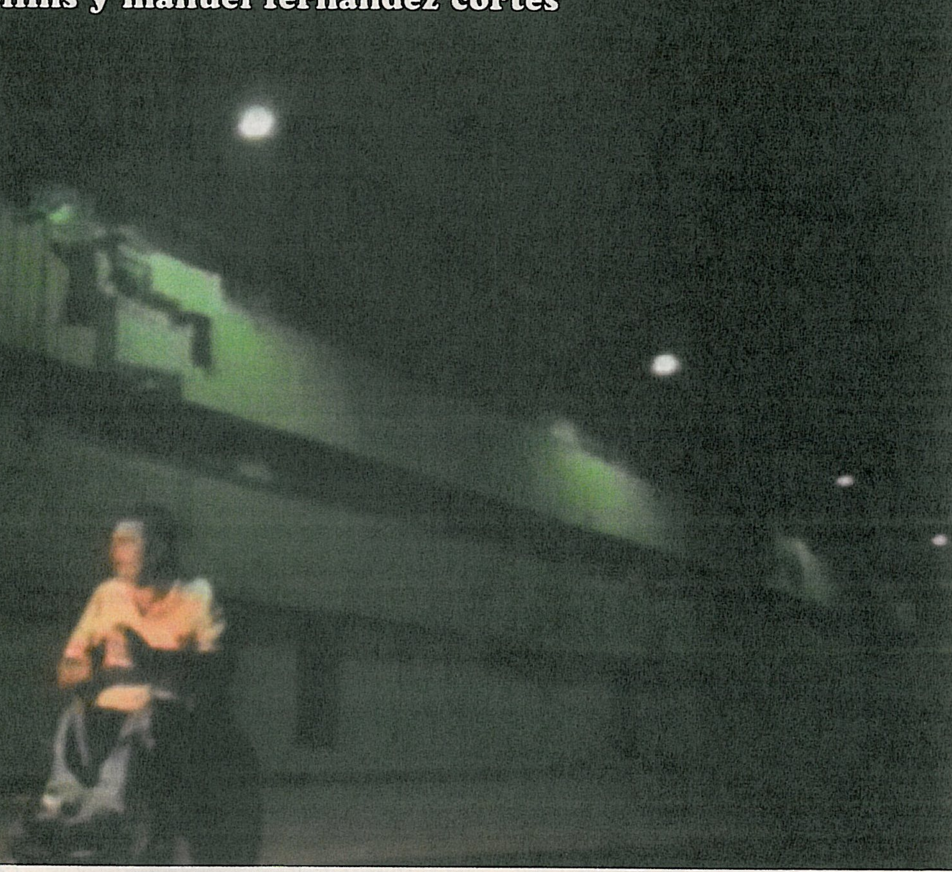
Después de ver el documental, un amigo me explicó que de pequeño también había ido a La Mina a jugar a baloncesto. Perdió las dos veces, aunque los gitanos se llevaban grandes palizas (de puntos) cuando viajaban a Barcelona. Mi amigo recuerda que su entrenador no fue ninguno de los dos años; y aunque no vio ninguna navaja en la cancha, recuerda que le llamaban "pijo" y "niñato". Me gustaría saber si todavía van niños de Barcelona a jugar a La Mina. Y con qué resultados.

T: Manel Martínez

entrevista. hannah collins y manuel fernández cortés

Indómitos y refractarios a dejarse enrolar en cualquier dudoso orden social, y por ello estigmatizados, perseguidos y marginados. Las gentes del bronce han conseguido, incluso en medio de terribles adversidades, perseverar en sus libérrimas opciones y preferir una vida quizás apartada y difícil, pero suya, propia e inalienable.

Así, los *rom*, como los gitanos se llaman a sí mismos, han sido y son una excepción a la uniforme mediania. Obligados por una tradición estricta y fascinante, dotados de un arcano instinto musical, nómadas contra el ascendente sedentario, vinculados a leyendas, misterios y hechicerías, los gitanos conforman uno de los grandes universos románticos que puedan quedarnos. Y sin embargo, ese universo nunca ha encontrado en el cine a su intérprete definitivo. La casi absoluta ausencia de directores gitanos y el estereotípico acercamiento de los directores payos han impedido una completa puesta en escena de ese vastísimo caudal. Las siguientes películas son la anomalía dentro de la regla.



NITRATO DE PLATA, NITRATO DE BRONCE



POR ALEXANDRE D'AVERC



LOS TARANTOS
(Francesc Rovira Beleta, 1962)
Cuando se venía utilizando a los gitanos como simple coartada para el pintoresquismo folclórico, Rovira Beleta filmó *Los Tarantos*, una cinta que pese a sus defectos prevalece no sólo por el extraordinario magnetismo de Carmen Amaya y otros artistas del Somorrostro barcelonés, sino por el esfuerzo en mostrar una realidad entera, compleja y de una dignidad misteriosa. Con méritos artísticos suficientes para ser considerada una buena película, por la época en que se rodó y la ausencia de precedentes debe ser tenida por un hito.



YO CONOCÍ GITANOS FELICES
(Aleksandr Petrovic, 1967)
Aunque premiada en su momento con la Palma de Oro en Cannes, *Yo conocí gitanos felices* es una película desconocida y olvidada. Sin embargo, no sólo puede considerarse una de las primeras aproximaciones totalmente favorables a la cultura romaní, sino que sigue siendo una de sus más vibrantes y apasionadas defensas. Petrovic, sin arengas conciliadoras, proclama la radical valentía cíngara, el sentido de sus exigencias morales tan a menudo subversivas y su derecho incondicional a existir.



EL ÁNGEL GUARDIÁN
(Goran Paskaljevic, 1987)
En cierto modo contrafigura de Emir Kusturica, Goran Paskaljevic aborda en *El ángel guardián* una perspectiva más sociológica y menos mágica, menos romántica y sublimada, pero igualmente llena de *pietas* por los pormenores de la identidad gitana. Otro filme balcánico que transpira autenticidad, por oposición al cartón piedra de pastiches como *Gitano* (Manuel Palacios, 2000) o al esteticismo del *Flamenco* de Carlos Saura (1995).



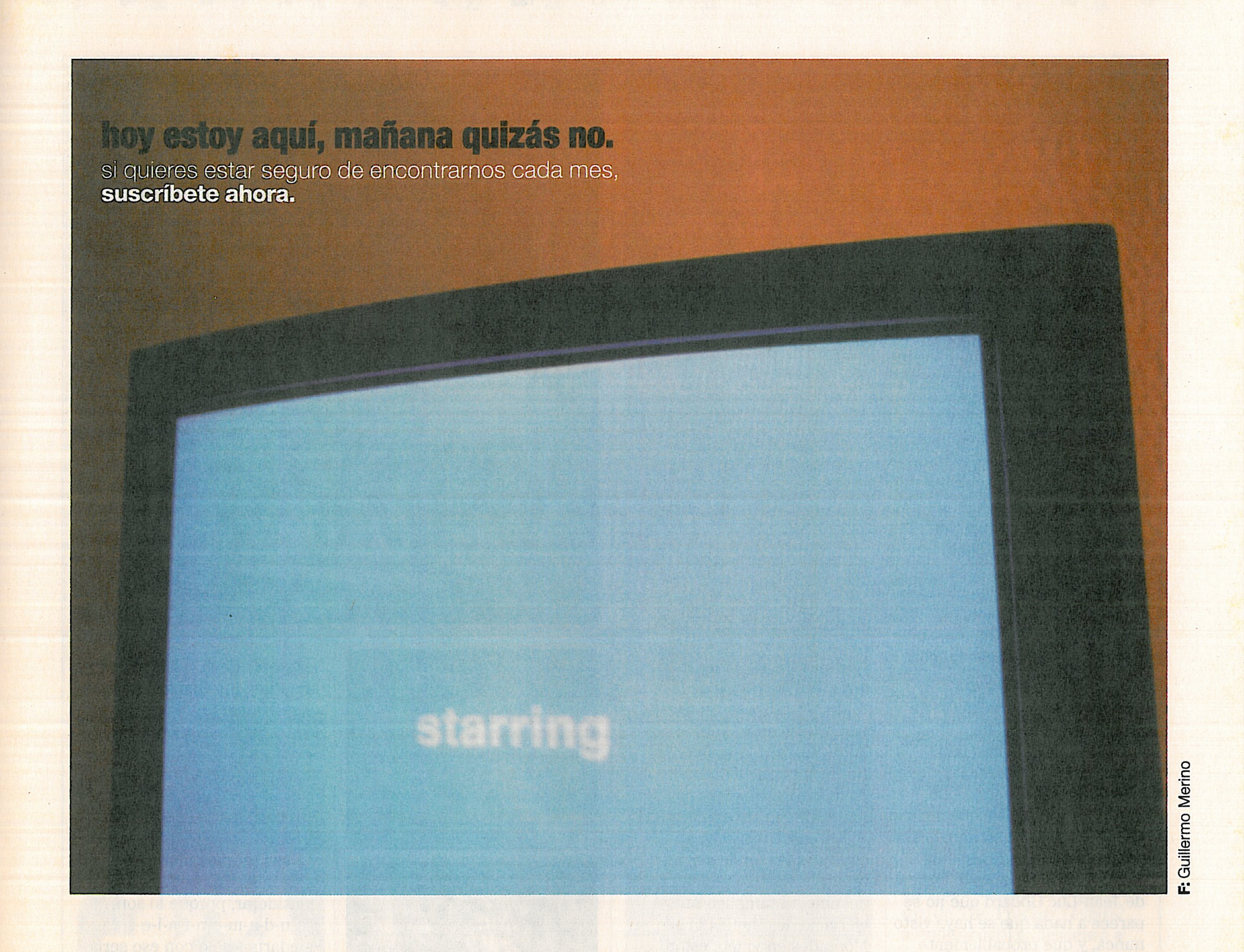
EL TIEMPO DE LOS GITANOS
(Emir Kusturica, 1989)
Hoy, cuando la minoría gitana está cada vez más hostigada, Kusturica declama su canto de amor por ella en dos grandes filmes: *Gato negro, gato blanco* (1999) y *El tiempo de los gitanos*. Vindicación de un pueblo íntegro, original en sus respuestas, tenaz en su cultura a contracorriente, evita la retórica y consigue la comunión entre fondo y forma, con unas películas tan espléndidas por su imaginación visual como por su libertad estilística. Por si fuera poco, *El tiempo de los gitanos* está rodada en lengua romaní. Mejor que todo lo que se pueda decir en contra.



EL EXTRANJERO LOCO
(Tony Gatlif, 1998)
Por ser el único ejemplo de cineasta gitano, Tony Gatlif ya merece un interés etnológico y el crédito que su vecindad con el mundo al que pertenece puede darle. Pero con esta última parte de su trilogía cíngara, tras *Les Princes* (1983) y el documental *Latcho Drom* (1993), Tony Gatlif consigue una madurez expresiva y artística que se basta por sí misma, poniendo además el acento crítico en el lugar indicado: hasta qué punto la manoseada idea de integración significa mera asimilación cultural por parte del mundo no gitano.



AGUJETAS, CANTAOR
(Dominique Abel, 1999)
No importa que fuera rodada en vídeo ni su evidente vocación documental, porque *Agujetas, cantaor* es la más conmovedora y profunda visión del flamenco que se haya rodado; esto es, de lo más íntimo de la cultura romaní en España. La figura de Agujetas se recorta como la de un cantaor irredento y último en un mundo que se angosta. Cruda y antisentimental, *Agujetas, cantaor*, redime siquiera parcialmente otras participaciones cinematográficas de gitanos españoles, tan a menudo lamentablemente desenfocadas y abundantes en recreaciones tópicas.


hoy estoy aquí, mañana quizás no.
si quieres estar seguro de encontrarnos cada mes,
suscríbete ahora.
starring
F: Guillermo Merino

tv

Histoire(s) du cinéma

Director: Jean-Luc Godard
Año: 1989/1998
Nacionalidad: Francia
Productora: Gaumont
Distribuidora (VHS/DVD): Gaumont

T: Óscar del Pozo



GODARD HACE HISTORIA

¿Qué es *Histoire(s) du cinéma*, además de una serie para la caja tonta que permanece inédita en la(s) televisión(es) española(s), que en 1998 editó en vídeo (en Francia) Gaumont y que incluso tiene una versión en libro? Pues una propuesta radicalmente personal y radicalmente radical de Jean-Luc Godard que no se parece a nada que se haya visto nunca, y que probablemente por eso resulta tan difícil de ver.

En abril, el MACBA de Barcelona proyectó íntegra la serie a lo largo de cuatro jornadas, con presentaciones a cargo de Paulino Viota, que además traducía simultáneamente como buenamente podía, y que por su inteligencia y su apasionamiento cuando habla del maestro se merece un premio (no sé cuál, pero uno). En el público, godardianos de pro, como José Luis Guerin.

El autor de *Pierrot le fou* (1965) empezó a trabajar en *Histoire(s) du cinéma* a finales de los ochenta, sin que nadie se lo encargara, simplemente porque sí. Montó el primer capítulo en su casa, sin pedir permisos legales para utilizar las escenas de los filmes que homenajea: años más tarde, los abogados de la Gaumont las pasaron canutas para que la serie pudiera ver la luz. Godard continuó trabajando en ella durante los noventa, y una vez concluida la estrenó en la cadena ARTE.

Ninguno de sus ocho capítulos pretende ser un repaso académico a la historia del cine, ni tampoco un ejercicio de cinefilia al uso. Montados en vídeo, están compuestos en un 95% de películas, documentales, cuadros, fotografías e intertítulos. El resto son intervenciones del propio Godard y de algunos amigos, como Juliette Binoche. Sus imágenes, que se suceden a velocidad vertiginosa, chocan, literalmente, con la banda de sonido, compuesta por extractos de novelas, ensayos, poemas, música clásica, canciones y bandas sonoras que nunca, o casi nunca, están en consonancia con lo que vemos.

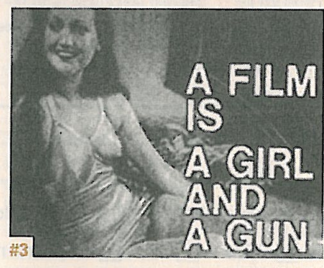
Los capítulos no están divididos por temas o por cronología, y no tienen una continuidad narrativa. Todo es un tremendo caos en medio del cual se detectan algunas constantes, como las



#1



#2



#3



#4

imágenes de la II Guerra Mundial, que Godard repite obsesivamente tal vez porque la considera germen del actual estado de las cosas. También vuelve una y otra vez a los clásicos de Hitchcock, al neorrealismo italiano, a la pintura de Goya y a sus propios filmes, que sin falsa modestia debe de considerar, porque lo son, f-u-n-d-a-m-e-n-t-a-l-e-s. Pero quedarnos sólo con eso sería simplificar mucho las cosas.

Histoire(s) du cinéma puede verse como el colmo del gusto de Godard por la cita, porque está compuesta exclusivamente por citas. También como un experimento en vídeo de un hombre que fue pionero en este formato en los setenta. Pero *Histoire(s) du cinéma* es mucho más que eso. De entrada, es mucho más que cine porque tiene más que ver con el lenguaje del vídeo-arte o los videoclips. Pero es, sobre todo, lo más cercano a una narración mental, a una sucesión de pensamientos tipo *Ulises* de Joyce, nunca visto en una pantalla. Suena trascendente, y lo es. Ahora repitan conmigo: Go-dard-es-Dios.



videoclip

Freestyle disco

Intérpretes de la canción: S.I. Futures
Año: 2002
Nacionalidad: Gran Bretaña
Duracion: 4'10 minutos
Productora: Void Com

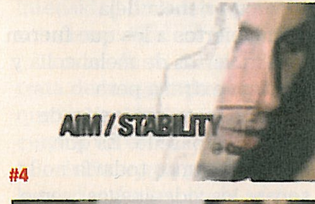
T: Joan Pons

VIDAS DE RECORTA Y PEGA


#1


#2


#3



#4


#5

Uno de los momentos más estimables de la película *El club de la lucha* (David Fincher, 1999), tanto a nivel ético como estético, es ése en que Edward Norton pasea por su piso mientras se van sobreimpresionando el modelo y el precio de todo sus enseres y muebles (Ikea: la amenaza que llego del frío) en un detalle de post-producción francamente ingenioso y original.

Esta opción visual resume con espíritu crítico la vida del treintañero moderno y triunfador profesional (pero perdedor moral, según lo contemplan, por ejemplo, distintos escritores recientes como Michel Houellebecq, Bret Easton Ellis o Frédéric Beigbeder). Esta visión de la existencia según el valor monetario o de marca del mundo que nos rodea se cuela por las rendijas de *Freestyle disco*, el nuevo vídeo de S.I. Futures después de la comedia anti-rockista y anti-tecnista de *We are not a rock band*.

Si Begg, el culo inquieto que se esconde detrás del proyecto S.I. Futures, ha conseguido enredar a los cerebritos de la post-



#6



#7


#8

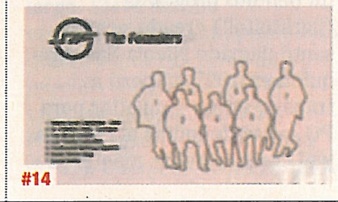

#9


#10


#11


#12


#13



#14

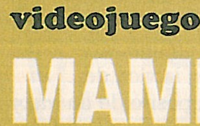
producción digital de Void Comp para que conviertan su videoclip en una especie de "Un día en la vida de..." *hi-tech* a propósito de un *yuppy*, por utilizar jerga ochentera, del montón.

Para Rex Miller, el protagonista de *Freestyle disco*, todo es etiquetable o susceptible de convertirse en una ventana modelo Windows que clicar en su vida. Desde las páginas porno que consulta en horas de trabajo hasta las cervezas del pub, pasando por el agua de un riachuelo de la campiña inglesa.

Esta manera deshumanizada de vivir el día a día de un encorbatado solterón se expone en imágenes de forma atractiva y bastante complicada de definir. ¿Qué es exactamente *Freestyle disco*? ¿Animación? ¿Foto fija? ¿Una virguería del recorta y pega digital? ¿Todo a la vez? Ante semejante despliegue de recursos estéticos resulta muy difícil precisar. Hay tantos efectos, tanta letra (grande y pequeña) en pantalla, tantos planos donde detenerse...

A medio camino entre la temática de *Smack my bitch up*, de The Prodigy (espiral autodestructiva, descenso a los infiernos, bla, bla, bla...) y la apoteosis del grafismo de *The baby*, de Alex Gopher, dos de los clips más celebrados de los últimos años, este vídeo de S.I. Futures utiliza como gancho unos acabados con los que resulta difícil no picar; cualquier espectador se puede quedar plantado ante las imágenes troceadas, retocadas y maquilladas de *Freestyle disco*.

Pero este atractivo anzuelo estético es tan sólo un subterfugio para desarrollar un discurso bastante agrio y descorazonador (y diría que hasta humorístico: estamos ante otra comedia cítrica de Si Begg) sobre esa cultura del triunfo personal que impera en el hemisferio norte del planeta.

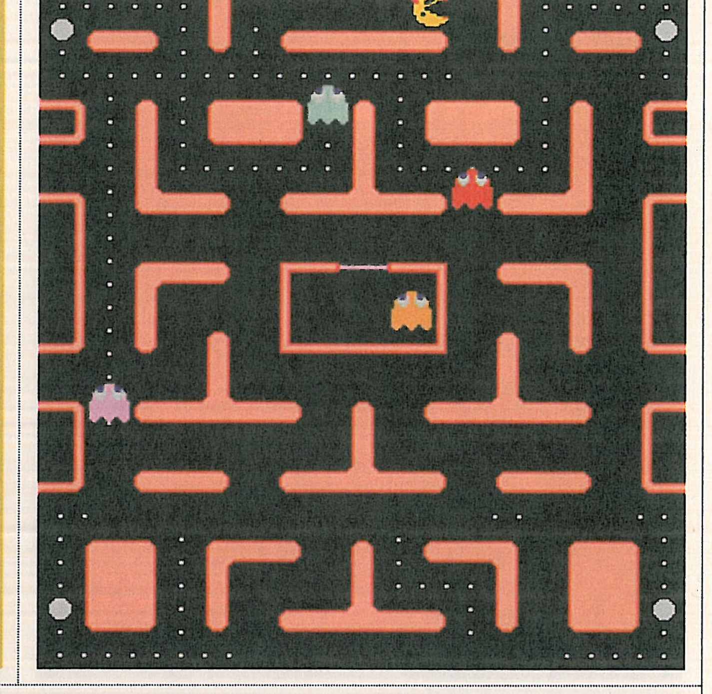


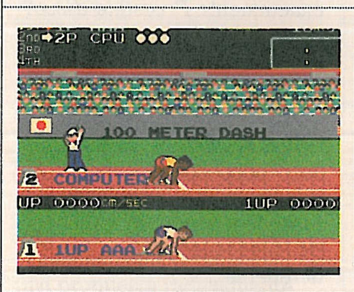
videojuego

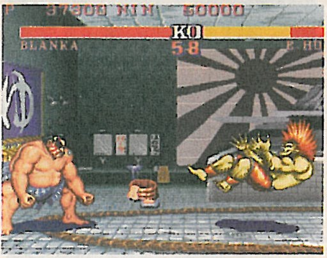
MAME (Multi Arcade Machine Emulator)

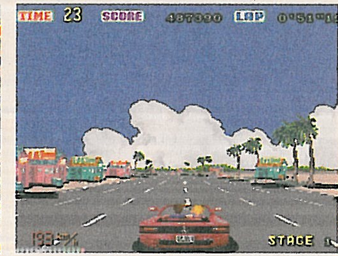
Autor: Nicola Salmoria
Emulador gratuito: www.classicgaming.com y www.emulatronia.com
Juegos gratuitos: www.mame.dk y en www.mamefans.com

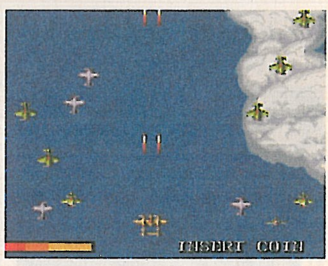
T: Lluís Segura











AQUELLOS MARAVILLOSOS VIDEOJUEGOS

Salías zumbando del colegio. Rezabas para que nadie te quitara el sitio; entrabas en el bar y allí estaba: La Máquina. La adicción te comía por dentro y temblando echabas tu última moneda de cinco duros, suplicando que aquellas tres vidas duraran toda una eternidad.

Pac-Man, *Donkey Kong*, *Space Invanders*, *Moon Cresta*, *Pengo*, *Green Beret*, *Ghost'n'globins*... ¿Os suena? *Coin-ops*, máquinas de bar, arcades, recreativas, comecocos o máquinas de marcianitos. Juegos clásicos, minimalistas, fáciles de entender y de adicción intravenosa que causaron furor en los años ochenta y más allá. Juegos pioneros, cuyos gráficos y planteamientos ahora nos parten de risa en comparación con el abrumador universo 3D que nos invade, pero que en realidad no tienen parangón en cuanto a encanto, diseño y adicción.

Fueron desapareciendo de los bares, en parte por la llegada masiva de las máquinas tragaperras con premio y en parte por la adquisición universal de ordenadores caseros y consolas repletas de juegos. Pero algunos nos quedamos enganchados para siempre a su irresistible atracción.

Ahora es posible volver a jugar, con un gesto lacrimoso, a aquellos juegos gracias a la todopoderosa Internet, los controvertidos ordenadores y un bendito programa (¡¡gratuito!!) creado por un santo llamado Nicola Salmoria, quien en 1997 empezó a trabajar en un emulador para PC capaz de imitar el corazón y el cerebro de las máquinas de arcade. Se llama MAME, Multi Arcade Machine Emulator. Va por la versión 37 y es capaz de emular la friolera de 2.240 juegos, que equivale a decir que los emula TODOS. Pulsamos una simple tecla para introducir monedas virtuales y...

Desde los primeros juegazos como *1942*, *Ms. Pacman*, *Defender*, *Moon Patrol*, *Asteroid* o *Donkey Kong* hasta otros más recientes como *Out Run*, *Street Fighter*, *Metal Slug* o *Green Beret*. Hoy en día hay un equipo de cien personas trabajando en el proyecto, versiones en Macintosh, Windows, MS Dos, colecciones de *flyers* y millones de fotos de las máquinas originales.

Los juegos van aparte (está prohibido colgar páginas donde haya ambas cosas) pero son facilísimos de conseguir en la red. Se llaman ROMS y en realidad son transferencias exactas del código máquina de las auténticas recreativas. Esto, más algunos detalles increíbles, como la posibilidad de girar la imagen de la pantalla, para así, al apoyar literalmente nuestro monitor por uno de sus lados, disfrutar algunos juegos en su formato vertical original, convierte a los ROMS en calcos del original tanto en imagen como en sonido.

La experiencia deja boquiabiertos a los que fueron fans, muertos de melancolía y con una extraña pero reconfortante sensación de retorno al pasado. Es que, aunque algunos todavía no lo sepan, los videojuegos, como la música o el cine, no son tan sólo un entretenimiento... sino que son capaces de pegarse a nuestra vida, formar parte de ella y ser inseparables de nuestros sentimientos.

corto

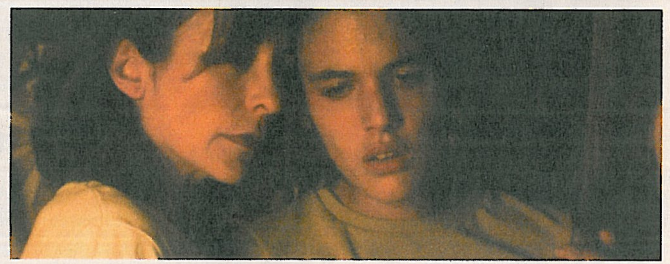
Mala espina

Dirección: Belén Macías
Guión: Belén Macías y Pablo Hernández
Fotografía: David Carretero
Montaje: Angel Fernández
Intérpretes: Adriana Ugarte, Blanca Apilánez, Adolfo Fernández, Daniel Sánchez, Pedro Casablanc y Rosa Estevez.
Nacionalidad: España
Año: 2002
Duración: 20 minutos
Productora: Angelus imagen digital

T: Desirée de Fez







CORTO Y CON FILO

Triste, pero ciertamente es difícil encontrar cortometrajes que trasciendan la anécdota o el chiste más o menos resultón. Y todavía más difícil es encontrar directores que aprovechen las posibilidades de este formato para experimentar con el medio cinematográfico. Por estos y otros motivos es esperanzador descubrir *Mala espina*, un corto que contiene una intensidad dramática y unas soluciones fílmicas del todo inusuales en su campo. Se trata de la segunda ocasión en que Belén Macías –realizadora curtida en el teatro y en la televisión, como guionista de las series *La ley de la vida*, *Al salir de clase* y *La casa de los líos*– emplea el corto como medio de exploración: "Para mí, el corto es un formato en el que puedo aprender y asentar mis bases fílmicas de cara a dar el salto al largo –comenta–. Cuando explico una historia, me gusta tener los antecedentes de mis personajes, mostrar de dónde vienen y adónde van, con qué intencionalidad actúan... Y el corto se me queda pequeño".

Imagino que tienes una forma intensa de entender el cine. Es cierto. Quiero explicar historias con las que el espectador se identifique; que admitan cierto escapismo, pero siempre contadas desde la realidad.

Real es la enfermedad de la protagonista de *Mala espina*. ¿De dónde surgió la idea? En un principio, uno de los personajes del largo que estoy escribiendo iba a tener problemas psíquicos, y mientras me documentaba sobre las enfermedades mentales descubrí la esquizofrenia infantil. Me pareció muy interesante la posibilidad de ficcionar lo frágil que es esa barrera que separa un comportamiento adolescente problemático de una enfermedad.

La descripción de los personajes y de sus lazos afectivos y la exposición de los síntomas de la enfermedad responden a un punto de vista realista. Sin embargo, has incorporado una secuencia onírica. He tratado de mostrar con imágenes el estado de ánimo de un personaje; eso sí, siempre con los pies en la realidad. Es una opción que no descarto en mis próximos trabajos.

Entre ellos, tu debut en el largo. Llevo un año escribiendo el guión porque no quiero repetir el error de muchos directores que de tanto preocuparse por la estética olvidan la necesidad de una buena narración y unos personajes interesantes. Es una historia de amor muy desgarrada, llevada al límite, entre un hombre de 23 años y una mujer de 36.

Intuyo que explicada desde la contención. Por supuesto, me apetece contar historias fuertes, muy potentes emocionalmente, pero tratadas con profundidad y sobriedad. El otro día vi *Monster's ball* (Marc Forster, 2001) y me fascinó. Creo que responde muy bien al tipo de cine que me interesa.

¿A qué directores admiras? A muchísimos, desde Víctor Erice, que es mi santo, hasta Martin Scorsese o Anthony Mann. También me interesa el trabajo que hacen Julio Medem, Gracia Querejeta e Icíar Bollain porque se preocupan muchísimo por la dirección de actores, una de mis inquietudes principales.

cannes

reportaje

Hombres con pasado

TODA UNA LIGA DE CAMPEONES DEL SÉPTIMO ARTE ES LO QUE SE JUEGA CADA AÑO EN LA COSTA AZUL. EN UNA FINAL MUY AJUSTADA, POLONIA CONSIGUIÓ LLEVARSE LA PALMA, A PESAR DE QUE EL CLAMOR POPULAR ENCUMBRARA A FINLANDIA COMO GANADORA MORAL.



#0 ▹▹AKI KAURISMÄKI , UN DIRECTOR CON PASADO, PRESENTE Y FUTURO







#1 ▹▹AKI KAURISMÄKI **#2** ▹▹VÍCTOR ERICE **#3** ▹▹DAVID LYNCH

Mientras muchos aficionados del Real Madrid se reunían en bares para ver cómo su equipo ganaba la Liga de Campeones, los *culés* sólo hallaron cierto consuelo cuando pudieron comprobar que incluso había aficionados de su equipo en Palestina: en *Intervención divina* aparece un joven que juega al fútbol con una camiseta del Barça.

'Variety' se hacía eco en un artículo de las casi nulas compras de películas por parte de las distribuidoras españolas.

Se rumoreó que Woody Allen se había inscrito en su hotel bajo el nombre de su personaje en *Hollywood ending*.

Además de presentar un tráiler largo de *Gangs of New York* que nos hizo la boca agua, Martin Scorsese rindió homenaje a Billy Wilder... a pesar de su traductor, que dijo en francés que a Wilder le apasionaban los planos estrambóticos, como aquéllos en que la cámara enfoca una habitación desde una chimenea, cuando, evidentemente, Scorsese estaba comentando todo lo contrario.

A pesar de que las lenguas de uso del festival son el francés y el inglés, durante la rueda de prensa de *Ten minutes older* los periodistas sólo utilizaron el castellano para preguntar a Víctor Erice, impidiendo que la histórica presencia y las declaraciones de este realizador pudieran conocerse más allá de nuestras fronteras.

Con cincuenta y cinco años a sus espaldas, Cannes sigue siendo el festival de festivales, el certamen que consigue reunir los nombres más prestigiosos del cine actual hasta el punto de que ya no es Cannes el que encumbra a los directores sino los directores quienes dan nombre al festival. Y éstos tienden a repetirse: siempre es Oliveira quien representa a Portugal, Kiarostami y Makhmalbaf a Irán, Leigh, Loach, Winterbottom a Gran Bretaña, Kitai a Israel... El afán de descubrir nuevos autores, cinematografías raras y propuestas más alternativas se tiene que satisfacer en Una Cierta Mirada, la sección destinada a apuestas de riesgo; o fuera del certamen en la Semana de la Crítica y la Quincena de Realizadores.

Un palmarés equilibrado

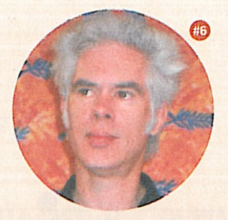
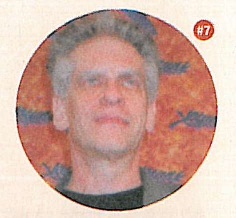
David Lynch y su equipo cerraron Cannes 2002 con un palmarés ajustado, en el que casi todas las películas destacadas se llevaban algún galardón (excepto la brillante *All or nothing* Mike Leigh, otra vuelta de tuerca a la gris cotidianidad de una familia de clase media baja que el británico firma con más recogimiento y optimismo que de costumbre; y la estadounidense *About Schmidt*, irónico retrato que Alexander Payne –*Election*, 1999– realiza en torno a un reciente jubilado –pletórico Jack Nicholson– que sufre el vértigo ante una vida futura que presiente tan vacía como la pasada).

La Palma de Oro a *El pianista* de Roman Polanski fue una decisión previsiblemente correcta para un filme igualmente correcto. Polanski debía de sentir la necesidad de rendir cuentas con su propia historia. El resultado es esta película basada en el libro autobiográfico de Wladyslaw Szpilman, un músico que consiguió escapar del gueto y sobrevivir en Varsovia hasta el final de la guerra, como el mismo Polanski en su infancia. Es difícil reprocharle algo a *El pianista* a menos que sea precisamente su excesiva corrección. Resulta extraño que precisamente Polanski no saque más provecho de la situación del protagonista, un hombre que tiene que vivir escondido en espacios cerrados. Solamente en algunos momentos, cuando filma el asalto a la comisaría nazi o el contraataque a los resistentes del gueto, la cámara se mantiene en el punto del vista del protagonista, condenado a presenciarlo todo desde una ventana. A Polanski le debía de interesar explicar esta historia para un gran público y ha evitado enfatizar los aspectos que podían dotarla de más radicalidad.

El premio de consolación, en forma de gran premio del jurado, fue para *El hombre sin pasado* de Aki Kaurismäki. Resulta triste pensar que se consideró el filme del finlandés menor porque no aborda temas de gran calado. Triste y equivocado. Maravillosa obra en torno a un hombre que intenta rehacer su vida desde la nada, trata temas como el de la identidad personal y social, la solidaridad entre los desposeídos, el volver a empezar... pero de esa forma tan kaurismakiana de hablar de asuntos importantes como si no les concediera importancia. Con sobriedad, con esa estética austera que rechaza el realismo directo, con humor y con un esperanzador final que confirma que Kaurismäki ha abandonado el amargo pesimismo de su primera etapa por este optimismo de fábula capriana que ya apuntó en *Nubes pasajeras* (1996). *El hombre sin pasado* fue, sin duda, la película más redonda presentada en sección oficial. Al finlandés, uno de los más completos cineastas de la actualidad, aún no hay ningún gran festival que haya tenido la decencia de coronarlo como se merece con un Loquesea de Oro (¡cobardes!). Al menos, la película también consiguió el premio a la interpretación femenina para Kati Outinen, musa kaurismakiana por excelencia.

El premio de interpretación masculina recayó, también acertadamente, en Olivier Gourmet, el actor habitual de los hermanos Dardenne (el padre de *La*



#4 ▹▹MICHAEL WINTERBOTTOM **#5** ▹▹PAUL-THOMAS ANDERSON **#6** ▹▹JIM JARMUSCH **#7** ▹▹DAVID CRONENBERG



PALMARÉS

Palma de Oro
El pianista de Roman Polanski (Polonia)

Premio a la dirección (ex-aequo)
Im Kwon-Taek por *Chihwaseon* (Corea del Sur)
Paul-Thomas Anderson por *Punch-drunk love* (Estados Unidos)

Premio de interpretación femenina
Kati Outinen por *El hombre sin pasado* (Finlandia)

Premio de interpretación masculina
Olivier Gourmet por *Le fils* (Bélgica)

Premio de guión
Paul Laverty por *Sweet sixteen* (Gran Bretaña)

Premio del jurado
Intervención divina de Elia Suleiman (Palestina)

Gran premio del jurado
El hombre sin pasado de Aki Kaurismäki (Finlandia)

Premio Cámara de Oro
Bord de mer de Julie Lopes-Curval (Francia)
(Mención especial) *Japón* de Carlos Reygadas (México)

Premio especial del 55 aniversario
Bowling for Columbine de Michael Moore (Estados Unidos)

Palma de Oro de Cortometrajes
Eso utan de Peter Meszaros (Hungría)

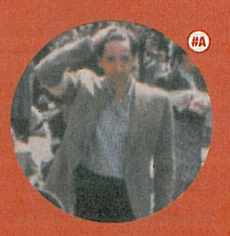
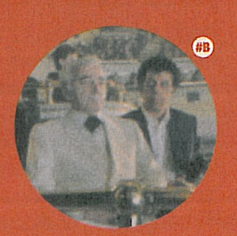
Premio del jurado de Cortometrajes (ex-aequo)
The stone of folly de Jesse Rosensweet (Canadá)
A very very silent film de Manish Jha (India)

promesa, 1996, y el jefe de *Rosetta*, Palma de Oro en 1999). Gourmet interpreta en *Le fils* a un carpintero que trabaja en una escuela taller en la que entra como aprendiz el adolescente que siete años antes asesinó a su hijo. Radicalizando el estilo de *Rosetta*, en lo que se podría considerar como el reverso moral de *En la habitación* de Todd Field (2001), los Dardenne no ofrecen claves sobre cuál va a ser la reacción final del personaje porque ni él mismo la conoce.

Reconozco mis prejuicios ante *Intervención divina* de Elia Suleiman. Incluir un filme palestino en sección oficial olía un poco a oportunismo. Los postjuicios son muy diferentes. Suleiman ofreció una de las películas más originales, divertidas, personales, incisivas e inquietas vistas en Cannes, cuya primera media hora es una prodigiosa muestra de humor ácido aplicado a pequeñas cotidianidades de la comunidad palestina que le permiten realizar un saludable ejercicio de autocrítica hacia su pueblo al mismo tiempo que deja entrever el desquicie que ha arraigado en la gente después de tantos años de conflictos.

Bowling for Columbine era el único documental presentado a concurso un año en que este género estuvo muy bien representado en sesiones especiales o fuera de concurso. Michael Moore firma un valiente alegato contra la proliferación de armas en Estados Unidos que le sirve para reflexionar de forma nada complaciente sobre la política norteamericana del miedo. Aunque para hacerlo a veces recurre al mismo lenguaje, el de la demagogia fácil, que aquéllos a quienes critica.

Inesperados los premios a la mejor dirección para Paul-Thomas Anderson, que después de *Magnolia* (1999) se toma un respiro en forma de pequeña, curiosa y extraña comedia romántica llamada *Punch-drunk love*; y para Im Kwon-Taek, el patriarca del cine coreano, autor de la bellísima *Chihwaseon*, donde un pintor tiene que ir confrontando su talento artístico con los intereses políticos y sociales.




#A ▹▹EL PIANISTA
#B ▹▹ARARAT
#C ▹▹INTERVENCIÓN DIVINA
#D ▹▹LE FILS
#E ▹▹SWEET SIXTEEN

El premio de guión fue para *Sweet sixteen* de Ken Loach, en la que el cineasta británico aparca momentáneamente el enfoque social como forma de denuncia política (no aparece ningún asistente social en toda el metraje), pero no como contexto en el que se mueve el adolescente protagonista, obligado a caer en la ilegalidad para medrar en la vida.

Je prétends donc je suis

Cuatro películas francesas a concurso, las cuatro marcadas por un envoltorio pretencioso que esconde grandes toneladas de vacuidad. Sin cambiar su equipo ni sus localizaciones habituales, Robert Guédiguian ha decidido cambiar de registro. En *Marie-Jo et ses 2 amours* se mete en una historia de amor, la de una mujer que se siente igual de feliz al lado de su esposo que al lado de su amante. La película busca resaltar la sensualidad cotidiana y reivindicar cierta libertad sexual aunque desemboque en tragedia, pero Guédiguian, pretendido realista, filma escenas directamente sacadas de anuncios de colonia (como ese despertar bajo el sol mediterráneo, con el amante llevándole el desayuno a su amada y Louis Armstrong cantando *What a wonderful world*).

Olivier Assayas (*Finales de agosto, principios de septiembre*, 1999) también experimenta nuevos recursos. En *Demonlover* explora el presente más vanguardista, el del mundo de las corporaciones internacionales, la expansión de las imágenes digitales y los juegos virtuales. En forma de thriller *high-tech*, la película resultaría menos antipática si, primero, no jugara tanto con el argumento para ofrecernos una resolución que otros cineastas antes que él ya habían aportado sin tanta altisonancia y, segundo, si no enfatizara tanto un supuesto discurso reflexivo. *Irréversible* de Gaspar Noé (*Seul contre tous*, 1998) llegó con la molesta, por lo que siempre tiene de







#8 ▹▹MARTIN SCORSESE **#9** ▹▹ALEKSANDR SOKUROV **#10** ▹▹WIM WENDERS **#11** ▹▹OLIVIER ASSAYAS **#12** ▹▹SHARON STONE

A Olivier Assayas se le notó que era consciente de que *Demonlover* había sido abucheada en el pase de prensa. Gaspar Noé se tomó con mucha más tranquilidad la indignación (y también aplausos) que recibió *Irréversible*. Tanto en el pase como en la rueda de prensa, Noé fue saludado con un sonoro "¡¡¡una mierda!!!" en castellano.

Aki Kaurismäki hizo gala de algunas de sus excentricidades: durante la rueda de prensa le sonó el móvil y se deshizo de él lanzándolo por los aires. Cuando recogió el Premio especial del jurado se permitió agradecérselo a sí mismo.

La organización del festival consideró conveniente que *Sweet sixteen* de Ken Loach, que se desarrolla en los alrededores de Glasgow, también fuera subtitulada en inglés...

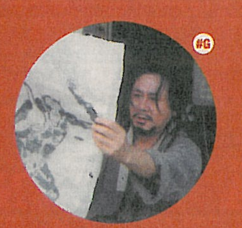
David Lynch debió de emocionarse con la escena de *24 hour party people* en la que Ian Curtis contempla un filme en la tele antes de suicidarse. El presidente del jurado había mencionado poco antes que *Stroszek* de Werner Herzog era su película alemana preferida.

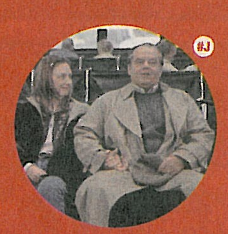
gratuita, marca del escándalo por un plano fijo de nueve minutos de una violación que, para más inri, sufre Monica Bellucci. Noé juega a chico malo deslumbrado por lo que puede hacer con una cámara digital y nos quiere colar como filosofía sobre el tiempo y la predestinación lo que no llega ni a best-séller rancio de librería de viejo.

La adaptación de la novela homónima de Emmanuel Carrère *L'adversaire* que realiza Nicole Garcia sería más pasable si no fuera por la comparación inevitable y que resalta sus defectos con esa obra maestra que es *L'emploi du temps* de Laurent Cantet (2001), basada en la misma historia (que no en el libro). Y mejor no hablar sobre el filme de clausura, *And now... ladies and gentlemen*, una hilarante cursilada de mucho cuidado de Claude Lelouch, protagonizada por Patricia Kaas y Jeremy Irons (este chico nos está matando a disgustos).

Historias de la Historia

Además de la película palestina, el cineasta hebreo Amos Gitai también ofreció con *Kedma* su versión de los orígenes históricos del conflicto, con más oficio pero también más pretensiones trascendentales que su colega palestino. Por otro lado, además de Polanski, el canadiense de origen armenio Atom Egoyan fue otro que quiso revisar sus orígenes y dedica *Ararat* al olvidado genocidio que sufrió el pueblo de sus padres. El planteamiento inicial del filme es honesto: se interesa por cuál es la relación de los descendientes de aquellos armenios, gente como él, con su pasado. La excusa es la película que está rodando un cineasta sobre la masacre. Siguiendo sus tendencias habituales, Egoyan entremezcla diversas historias alrededor de este rodaje, al mismo tiempo que intercala escenas mismas de la película rodada. Pero el resultado no le funciona. Los hechos ficcionalizados son un puro ejemplo de típica reconstrucción histórica de decorados y emociones de cartón piedra, y las situaciones en el tiempo real, cuando no son dispersas, no interesan.

#F ▹▹TEN
#G ▹▹CHIHWASEON
#H ▹▹EL HOMBRE SIN PASADO
#I ▹▹ALL OR NOTHING
#J ▹▹ABOUT SCHMIDT

Aleksandr Sokurov fue el protagonista del *tour de force* técnico: *Russian Ark* es el primer filme rodado en un único plano secuencia de 100 minutos a través del cual hacemos un recorrido con incursiones de personajes históricos por el museo Hermitage de San Petersburgo, basculando entre la fascinación y el sopor.

Otras miradas

David Cronenberg no convenció con su interesante *Spider*, donde prefiere realizar una mirada introspectiva hacia su protagonista esquizofrénico que apostar por una solución más acorde con lo que se podría esperar de él. Después de ver la radical opción de puesta en escena de Abbas Kiarostami en *Ten* piensas que esto se les debería ocurrir a los jóvenes cineastas con vocación independiente y no a un veterano iraní que demuestra su incansable inquietud cinematográfica.

10 minutos

Aparte de *Intacto* de Juan Carlos Fresnadillo (2001), encargada de inaugurar la Semana de la Crítica y que funcionó muy bien a nivel de ventas, y prescindiendo de las coproducciones, la única presencia española fue la de Víctor Erice dentro de *Ten minutes older: the trumpet*, proyecto que agrupa películas de 10 minutos a cargo de cineastas de prestigio, entre ellos Jim Jarmusch (un poco decepcionante) y Wim Wenders (más interesante que de costumbre). Teniendo en cuenta que es lo único que ha hecho el más respetado de los cineastas españoles en cine en los últimos diez años y que *Alumbramiento* concentra más cine puro, cine hermoso, cine de verdad en sus escasos diez minutos que horas y horas del metraje visto en competición, lo de Erice tendría que considerarse un momento histórico. Por cierto, estos preciosos diez minutos existen gracias a una producción alemana.

T y F: Eulàlia Iglesias



GEORGE SIDNEY

y



SILVIA ABASCAL

en el

17 Festival Internacional de Cine

Cinema JOVE

VALENCIA

15 - 22 de junio 2002



Competición internacional de jóvenes directores

IX MERCADO INTERNACIONAL DEL CORTOMETRAJE
Punto de encuentro entre cortometrajistas, distribuidores y televisiones

ALEX DE LA IGLESIA La comedia de las sombras

UN FUTURO DE CINE Silvia Abascal

HOMENAJE A GEORGE SIDNEY

EL JOVEN SCORSESE

ALEXANDER PETROFF La animación plástica

BALCANES Los desastres de la guerra

PANORAMA VALENCIANO

ENCUENTRO DE GRUPOS ESCOLARES
Experiencias audiovisuales en el aula

y mucho más...

organiza:

IVAC La Filmoteca
INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA I EDUCACIÓ

colaboran:



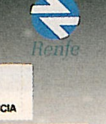
































Teatres de la Generalitat Valenciana

Trivision

TCM

fnac

MADRID FILM

Studio Universal

IBERIA

RÀDIO 9

Renfe

***



Diurnidad y alevosía

SESSION 9
BRAD ANDERSON (ESTADOS UNIDOS)

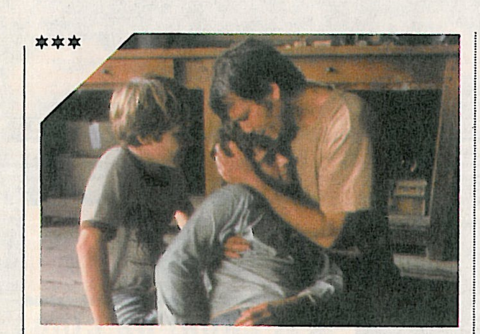
>> Desde hace unos años resulta más sensato (también más positivista) sopesar las películas más por su clima que por sus argumentos. Si *Session 9* tuviera que valorarse por su trama, por ejemplo, habría que hablar de un interesantísimo y sugerente punto de partida (un equipo de obreros limpiando de escombros un psiquiátrico abandonado) que se estropea a medida que avanza el metraje. Entonces nos vemos abocados a la digresión sobre la imperante reiteración de las tramas, la escasa originalidad del cine de género actual, el esquematismo en la construcción de muchas historias del cine norteamericano reciente... en fin, que hoy por hoy los relatos con un principio poco convencional tienen un final vulgar y viceversa.

Pero si nos acercamos a la cuarta película de Brad Anderson –mirada al retrovisor: bastante potable *Próxima parada: Wonderland* (1998)– en función de su habilidad para levantar un ambiente intranquilizador, gastado, podrido, entonces la cosa cambia. Descartando la oscuridad como habitual cómplice de las tramas de intriga, Anderson rueda en vídeo digital y a toda luz. En este sentido, el *look* de *Session 9* es tan límpido que casi quema. Lo cual, contrastado con lo tenebroso de la historia que narra, le otorga al filme un interesante equilibrio entre el interior y el exterior del relato.

Otro de los focos de interés de *Session 9* es el escenario. Ese sanatorio mental abandonado pero tomado por los fantasmas (y no hablo de fantasmas de sábana y cadena con bola, sino de los demonios que reconcomen por dentro a los personajes) es un plató excelente para situar una historia de terror. Como sucedía en *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980), está prácticamente cantado que cualquiera que se encierre en ese edificio tiene todos los números de la rifa para acabar hecho un *psycho-killer*.

La progresiva y bien temperada escalada de tensión (buena parte de ella concentrada en el rostro de Peter Mullan: un señor actor) se erosiona hacia el final por culpa de una serie de giros de guión demasiado efectistas, fáciles y chillones. De hecho, este desenlace rompe tanto el tono de la película que resulta ilógico, ridículo e incoherente. Pero, como decíamos ayer, no es bueno para la salud evaluar un film según su argumento.
T: Joan Pons

***



Aquellos desgraciados años

ESCALOFRÍO
BILL PAXTON (ESTADOS UNIDOS)

>> *Escalofrío*, más allá del sencillo y puro relato terrorífico, es un relato de iniciación: una aproximación oscura, tierna, cruel, turbadora y retorcida a esos reveladores días en que descubrimos que nada es como nos prometieron. El primer largo de Bill Paxton –actor desperdiciado y a reivindicar, por cierto– propone un duro y crudo acercamiento a un horripilante camino iniciático donde cada paso adelante incluye un paso hacia debajo. Aquí hay más sombras que luces, más repulsión del universo que comprensión de su funcionamiento. Y no hay moraleja.

Como en *En la habitación* (Todd Field, 2001), su condensación estilística no parece propia de un director aún en ciernes: Paxton maneja con precisión sus dos espacios temporales (el pasado del terror y el presente de la confesión), se concentra más en los encuadres que en los movimientos de la cámara y no recurre a la exposición de lo terrible, sino que emplea la elipsis. Como los mejores narradores clásicos, sólo cuenta lo necesario y lo cuenta de maravilla.

Desafortunadamente, todos sus logros, su resonancia sentimental y fílmica, son finalmente sacrificados en aras del giro sorpresivo, aquí gravísimo por cuanto pervierte el alma del relato. Lo que hemos visto y sentido ya no tiene valor. Cuando el guión de Brent Hanley decide anular sus principios, la película se degrada, se reduce a un juego de engaños. Quizás haya que desengañarse, quizás Paxton no sea un autor con discurso, y sí otro de esos manipuladores que prefieren sorprender a conmover. El tiempo hablará. **T:** Juan Manuel Freire

una iniciativa de:

SCoPE 100.000 retinas

con la colaboración de:

DeAPlaneta

PREMIERE EN BARCELONA

:Smoking Room

de JULIO D.WALLOVITS & ROGER GUAL V.O. 35MM

miércoles 12 de junio 2002

CINEAMBIGU en APOLO
Nou de la Rambla 113

entidades colaboradoras:



20.30h sesión para público (4 euros)
22.30h sesión para invitados y medios de comunicación
*con la presencia de sus directores y actores: Juan Diego, Eduard Fernández, Antonio Dechent, Manuel Morón, Chete Lera, Francesc Garrido, Francesc Orella y Vicky Peña

Scope: scope@scpf.com
100.000 retinas: retinas@retinas.org

críticas

**



BLADE II

GUILLERMO DEL TORO (ESTADOS UNIDOS)

>> Wesley Snipes regresa en el papel de Blade, el vampiro ultraviolento que anuncia gafas de sol, en una secuela que multiplica la fórmula original: se exageran las peleas, aumentan el ruido y la música, se fortalece el diseño y crece el espectáculo. Los amantes de la acción anfetamínica podemos gritar de emoción. Dirige el alboroto Guillermo del Toro, en un sabio rapto norteamericano (después de *Mimic*, 1997) que también multiplica sus potencias (el paquete visual, el cariño por los géneros) y, vaya por Dios, las divide en puntos débiles: el empeño de lucirse en cada plano, el ritmo pesado (por muy aprisa que vaya) y el leve rigor de la historia que maneja. **T:** Ricard Ramos

***



BERLIN IS IN GERMANY

HANNES STÖHR (ALEMANIA)

>> Libertad pero no saber para ir adónde. Ése es uno de los grandes temas culturales centroeuropeos desde Robert Musil y Joseph Roth, y que ahora retoma el director Hannes Stöhr para narrar la creciente abstracción de la realidad y el desconcierto de su personaje para encontrar en ella un asidero, un punto de apoyo, un valor no periclitado. Un filme humilde pero muy sólido y que ofrece al espectador el ya raro privilegio de estimular su reflexión y no imponerle discursos. Y también la constatación de que con varias películas como *Berlin is in Germany* sería posible otra cartelera sin el olor agreste y chotuno de la de este último mes. **T:** Alexandre d'Averc

*

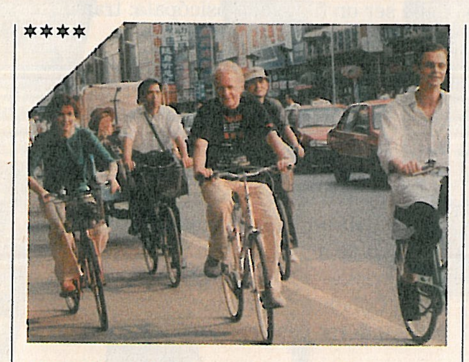


NO SOMOS NADIE

JORDI MOLLÀ (ESPAÑA)

>> La puesta de largo de Jordi Mollà viste ropajes que se pretenden vistosos y originales pero que acaban (des)luciendo como otro traje nuevo del emperador. *No somos nadie* intenta ilustrar una especie de relato que sataniza la televisión, asumida como espejo convexo de una sociedad agonizante. El filme intenta ser parábola y se queda en astracanada. Pero lo más molesto es su factura, producto de un empacho visual de *Asesinos natos* (Oliver Stone, 1994). Y lo más desesperante es que Mollà no encuentra ni el tono, ni el ritmo ni el verbo, y de ello resulta una película errabunda y desorientada que ejemplifica el estado de las cosas en el cine español actual. **T:** Luis Carrizo

****



TANGUY. ¿QUÉ HACEMOS CON EL NIÑO?

ÉTIENNE CHATILIEZ (FRANCIA)

>> Detrás de un subtítulo añadido en español que parece pensado para ahuyentar al público de las salas, se esconde esta película deliciosamente corrosiva. La familia, institución que vertebra toda la obra de Chatiliez, es aquí vilipendiada a modo de farsa semi-realista, a través de la identificación con el ensañamiento de unos progenitores que no saben cómo deshacerse de su hijo treintañero (irresistibles Sabine Azéma y André Dussollier). Antiguos progres convertidos sin darse cuenta en burgueses acomodados, deben enfrentarse a su propia creación: un monstruo intelectualmente brillante, pero autónomamente inútil. Un combate desternillante. **T:** Luis Salgado

***



IRIS

RICHARD EYRE (GRAN BRETAÑA)

>> En busca de una biografía subjetiva y sentimental, Eyre se aproxima a la vida de la pensadora y escritora irlandesa Iris Murdoch a partir de su relación con quien mejor se amoldó a su reclusivo universo, el crítico literario John Bayley, su esposo durante más de cuarenta años. Para ello entrecruza momentos de la juventud de Iris, cuando Bayley aceptó su libertinaje, y de su vejez, cuando su otrora despierta amada cayó enferma de Alzheimer. Sin embargo, esta decisión –efectiva en su búsqueda de la intensidad emocional en el contraste– deja en suspenso un larguísimo episodio de la vida de la pareja, necesario para entender a los personajes y los lazos por los que estuvieron unidos durante tanto tiempo. **T:** Desirée de Fez

****



AMADEUS

MILOS FORMAN (ESTADOS UNIDOS)

>> El montaje del director es la coartada para revisitar una de las mejores producciones de los años ochenta. Milos Forman añade metraje que ni enriquece ni menoscaba, acaso otorga matices, define líneas esbozadas en el brillante guión de Peter Shaffer. Volvemos a la Viena imperial del XVIII guiados por la confesión de Antonio Salieri (imponente, pletórico F. Murray Abraham), impregnada de resentimiento, crueldad, humor y tristeza. Amadeus reverdece dieciocho años después en todo su esplendor, hermosa y patética, luminosa y lóbrega, poderosa ilustración de las vidas del genio y del mediocre, y también de la locura, la obsesión y la frustración que tantas veces subyacen en el acto creador. **T:** LC

críticas

**



SELON MATTHIEU
XAVIER BEAUVOIS (FRANCIA)

>> Benoît Magimel, antes de ser reconocido en nuestro país por su papel junto a Isabelle Huppert en *La pianista* (Michael Haneke, 2001), interpretó brillantemente al Matthieu que da nombre al título de este filme del también actor Xavier Beauvois, (*No olvides que vas a morir*, 1995). Situado en una pequeña ciudad normanda, el arranque podría ser el de una cinta social: el padre del protagonista es despedido de su trabajo sin que nadie, ni familia, ni compañeros, ni sindicato, mueva un dedo para impedirlo. Solamente Matthieu reacciona ante el anquilosamiento general. Y su particular forma de poner en práctica la lucha de clases consiste en ¡seducir a la esposa del patrón de la fábrica (Nathalie Baye)! a falta de algún medio más efectivo. El filme se convierte entonces en una historia de obsesión: la de la venganza del joven protagonista. Y se contagia del punto absurdo y frustrante que tiene el propio plan de Matthieu. **T:** Alexandra Blanc

**



FIEL A SÍ MISMA
KUNITOSHI MANDA (JAPÓN)

>> El título español de *Unloved* es una buena definición de su personaje principal: una mujer que ante todo quiere ser coherente con la forma de vida y amor que ha escogido, sencilla y sin ambiciones, aunque le cueste el desamor del título en inglés. Para el retrato de esta sucesora en parte del espíritu de la Gertrud dreyeriana, el director se apoya en una realización intimista y austera que acaba ahogada por un guión excesivamente retórico: el trío protagonista se enzarza en discusiones interminables y pseudoprofundas que solamente subrayan lo que el espectador ya había entendido perfectamente a través de la puesta en escena diez minutos antes. La película deviene reiterativa. De tanto reafirmarse en sus convicciones, la protagonista acaba convirtiendo en una pesada intransigente a una mujer que se niega a ser moldeada por las conveniencias masculinas. Y creo que ésa no era la idea. **T:** Eulàlia Iglesias

*



SUAVEMENTE ME MATA
CHEN KAIGE (ESTADOS UNIDOS)

>> El cine nos enseña que a veces partiendo del material más tronado y mostrenco pueden surgir películas milagrosas, véase el cine de Douglas Sirk o las producciones de Val Lewton para Jacques Tourneur. *Suavemente me mata* es la demostración de lo contrario. Kaige, autor de las excelentes *Adiós a mi concubina* (1993) y *El emperador y el asesino* (1999), se ha metido en un berenjenal monstruoso. Su película es un extenso y variado catálogo de lo que no debe ser un filme con psicópata: trama criminal manida hasta decir basta, incapacidad para la evolución dramática, esquematismo narrativo y, por si fuera poco, la peor pareja de actores vista en años. Que a uno le guste *Rebeca* (1940) de Alfred Hitchcock es lógico, pero ya no lo es copiar sus personajes y situaciones para nutrir una trama anémica y ridícula preñada de ingenuidades. Dejemos el trabajo sucio a corredores de fondo tipo Larry Cohen y centrémonos en los emperadores y las concubinas. **T:** Toni Vall

:RANKING

	Desirée de Fez	Juan Manuel Freire	Eulàlia Iglesias	Manel Martínez	Joan Pons	Óscar del Pozo	Marc Prades	Ricard Ramos
Mulholland Drive	*****	*****	****	***	*****	****	*****	
Los Tenenbaums. Una familia de genios	*****	*****	****	***	*****	*****	****	*
En la habitación	*****	*****	***		****	***		
El hombre que nunca estuvo allí	****	****	****	****	****	****	****	***
Lejos			****		****			***
Smoking room			***	***	***		****	
Escalofrío	***	***	***	****	***			****
Monster's ball	***	***	***		***	***		
Session 9	***	***			***			
La habitación del pánico	****	****	***	*	**	***	*	
Ali			***		***		***	
Gosford Park	***	***			**	***		***
Blade II	**	**	***		***			**
El embrujo de Shanghai	**		**		*		*	**
Hable con ella	*	**	**	*	*	*	**	**

Los cuatro números realizados en milmilks*: **#5:** david lynch, **#6:** cine de descarga, **#7:** wes anderson, **#8:** julio wallovits & roger gual

A SEGUIR

Con este número terminamos nuestra estancia en milmilks*. Un invento extraordinario, créanme. Casi nueve meses paseándonos a nuestro aire por una de las agencias más prestigiosas y extrañas del país, compartiendo con ellos la ilusión, las penas y los logros día a día. Pero todo tiene su fin. Nos vamos con los objetivos cumplidos. Se trataba de tomarnos un pequeño respiro y replantear a todos niveles nuestro proyecto, un proyecto que nos desbordó y que hemos intentado encauzar de nuevo. Creemos que lo hemos logrado. Aunque siempre hay trabajo por hacer. Ahora se trata de probar el viaje solos, sin compañía, verificando y aplicando todo lo aprendido.

Recomiendo que desde la iniciativa privada se imiten modelos como el que *S,C,P,F... ha generado. Cosas como éstas son las que hacen falta para que la creatividad "joven" pueda explotar y desarrollarse, más allá de lo que el dinero público pueda ofrecer en un momento determinado. Que alguien desde la independencia comprenda tu espíritu y tu ilusión, y que encima te ayude a desarrollarlo, aunque sea simplemente compartiendo un espacio y unos recursos, en un panorama como el actual resulta casi un milagro, un privilegio. Contaminación, *feedback*, electricidad, ganas de aprender, de dejarse mutar, de observar procesos... Eso es fantástico, ¿no? Ese espíritu es el que hemos compartido en milmilks*, y de ese proceso creo que hemos salido todos beneficiados. Por un lado, nosotros hemos conocido el lenguaje de la publicidad; por el otro, ellos han podido observar cómo se gesta una revista.

Si tenéis algún proyecto en mente relacionado de algún modo con la comunicación, no lo dudéis: poneos en contacto con ellos. Si compartís el mismo espíritu seguro que os entenderéis. Y seguro que saldrá algo bueno.

Scope sigue, y sigue fuerte. El próximo número, el de verano, será un especial sobre el videoclip en España. A propósito de él, Scope, con la colaboración de la sala Razzmatazz de Barcelona, organizará a principios de julio la I Muestra de Videoclips Made In Spain.

Y próximamente, y como síntoma del espíritu generado en *S,C,P,F..., podremos ver una estupenda campaña de publicidad de Scope fruto de un proceso común la mar de gratificante. Esos *spots* se podrán ver en la mayoría de los cines donde se distribuye la revista, en algunas televisiones y en festivales de cine.
Pues eso, que esto no para, a seguir.

T: Marc Prades

A los amigos de Scope, milmilks* os desea toda la suerte del mundo y el mayor de los éxitos.
www.milmilks.org; milmilks@scpf.com

STAFF

EDITA: **Alansmithee S.L.**
DIRECTOR: **Marc Prades**
DIRECTORES DE ARTE: **Jordi Duró y Violeta Valle**

REDACTORA JEFA: **Eulàlia Iglesias**
DISEÑO GRÁFICO: **Nacho Antolín**
PRODUCCIÓN: **Fredji Powell**
CORRECCIÓN Y ESTILO: **Xavier Cervantes**
PUBLICIDAD: **Marc Anglès, Fredji Powell, Rubén González**

CONSEJO DE REDACCIÓN: **Desirée de Fez, Juan Manuel Freire, Manel Martínez, Joan Pons, Óscar del Pozo y Ricard Ramos**

COLABORADORES: **Ramón Ayala, Ramón Lluís Bande, Alexandra Blanc, Luis Carrizo, Fermín Cimadevilla, Alexandre D'Averc, David Gallart, Violeta Kovacsics, Luis Salgado, Lluís Segura, Toni Vall**

FOTOGRAFÍAS: **Rafa Castañer, Óscar García, Guillermo Merino, Francesc Ribot, Txema Salvans// 100.000 retinas, 20th Century Fox Home Ent., Aire Films, Álbum, Alta Classics, Anagrama, Atalanta Filmes, Aurum, Buena Vista, Cátedra, Columbia Tristar, DeAPlaneta, Ediciones JC, Everlasting, Filmax, Golem, Hispano Foxfilm, Lauren Films, Lolafilms, Manga Films, Nirvana, Océano, Paidós, Paramount Home Ent., Sherlock Media, Subterfuge, Tripictures, UIP, Universal, Vértigo, Virgin y Warner Sogefilms**

PRE-IMPRESION: **Directo A Plancha S.A.**
IMPRESIÓN: **Rotocayfo Quebecor S.A.**
DEPÓSITO LEGAL: **B-47096-2000**

REDACCIÓN Y PUBLICIDAD: **c/Calatrava, 71 08017 Barcelona**
TELÉFONO: **93 434 34 34**
FAX: **93 434 34 35**
E-MAIL: **scope@scpf.com**

AGRADECIMIENTOS: **A toda la família *S,C,P,F..., Josep Maria Piera, Albert Serra, Alberto Benítez y Cristina Alier**